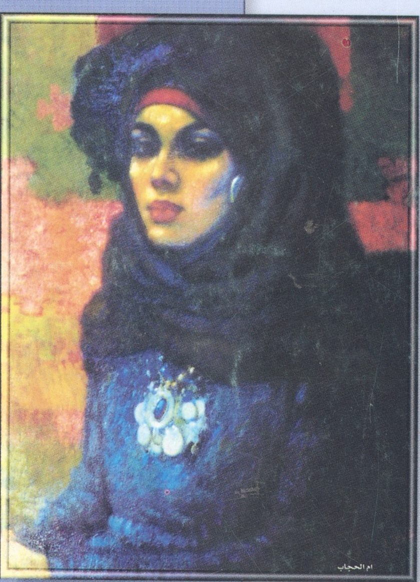


مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة

تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

العدد 390 - يناير 2003



ام الحجاب

- اللسانيات والخطاب اللغوي

د. خالد جمعة

- الأدبية والشعرية والبلاغة

د. أحمد ويس

- الشعر:

فاضل خلف - إبراهيم الجرادي

علي كتخدا - بوجمعة العوفي

- القصة:

منى الشافعي - نيروز مالك

سوزان خواتمي - الأزهر الصحراوي

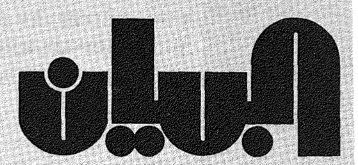
- الحوار:

مع المستشرق فولف فيشر

د. ظافر يوسف

- قراءات نقدية في:

«العصعص» و«هنا الآن...»



العدد 390 يناير 2003

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

natherg@hotmail.com

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(390) Januray 2003



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

■ **الدراسات:**

■ **الحوار:**

■ **مذكرات:**

■ **الشعر:**

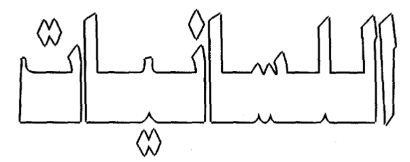
■ **القصة:**

■ **قراءات نقدية:**

■ **عواصم ثقافية**

■ **كشاف البيان:** .... إعداد: محمد عبد الله





والخطاب اللغوي

الدكتور خالد محمود جمعة

الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية

في كلية التربية الأساسية في الكويت

عناصر البحث

١ـ العلاقة بين اللسانيات والإنشائية

٢ـ الأسس النظرية للاتصال اللغوي

٣ـ التخاطب الفني

٤ـ لغة الخطاب الشعري

٥ـ الخلاصة

الخطاب اللغوي أيا كان نوعه وأيا كان الغرض منه له آليته الخاصة، وبحاجة إلى عناصر رئيسة، تؤدي دورا فاعلا في الاتصال الذي يأخذ أشكالا متعددة، وما النص سوى المادة الأولية لهذا الاتصال، ومادته هذه تدرس من زوايا متعددة ولأهداف مختلفة، فقد يدرسها علم الاتصال، أو الأدب، أو اللسانيات، أو الإنشائية، فتلتقي هذه الدراسات جميعها في هدف واحد هو الكشف عن ماهية العناصر المستعملة في هذا الخطاب.

والبحث في اللسانيات والخطاب اللغوي هو عرض للمادة الإشارية التي يتكون منه هذا الخطاب بدءا من اللبنات اللغوية الأولى ذات الطبيعة التكوينية للنص وصولا إلى العناصر والمستويات التي تجعله يخرج على ما هو مألوف وعادي ليكتسب طابعا فنيا.

١ــ العلاقة بين اللسانيات والإنشائية:

إن من يمعن النظر في اللسانيات بوصفها علما قائما بذاته، له أسسه ومذاهبه واتجاهاته، ويسعى إلى تحديد العلاقات الرابطة بينها وبين الإنشائية المعنية بآلية النظم، يجد أن هذه العلاقات وعرة الدرب، صعبة المنال، يلزمها ترو في البحث، ودقة في النظر، وقدرة كبيرة على التحليل والوصف والاستنتاج؛ وقد يكون السعي الدؤوب إلى تعرف العلمين كليهما، وتحديد خصائصهما، هو السبيل الناجح إلى إدراك تلك العلاقة، والوقوف على حقيقتها، وتحديد طبيعتها، والإشارة إلى معالمها.

فاللسانيات اليوم علم واسع في مستوياته، متشعب في فروعه، متباين في مدارسه وتوجهاته ومذاهبه وآرائه، إنها علم مستقل قائم بذاته غايته الأولى والأخيرة الوصف المنهجي الدقيق لملامح التخاطب اللغوي،وشرحها على نحو منظم وهادف؛ لأن كل ما يرد في الخطاب اللغوي، وكل ما يتضمنه هذا الخطاب من عناصر ومكونات هو المادة الأولية للوصف والتحليل والتنظيم المنهجي في اللسانيات.

وبالمقابل يرى (فريغوث Frie-guth) أن الإنشائية ترمي إلى وصف خصائص الخطاب الفني، ثم شرحها على نحو منظم؛ لأن الاتصال الإنشائي في حقيقته هو اتصال لغوي له وظيفة جمالية يكاد بها أن يكون أساسا فرعيا من أسس علم الجمال لما به من إمكانات جمالية قد تثري الاتصال اللغوي (١).

لم تذكر هذه الملاحظات الأولية عبثا، إنما لدورها البارز في تحديد المعالم الأولى لمهمة كل من اللسانيات والإنشائية، وتمهيد السبيل أمام تساؤل جديد عن إمكانية اعتبار الإنشائية جزءا من اللسانيات؛ لارتباط موضوع الإنشائية بدراسة الخطاب اللغوي ذي الطابع المميز، وارتباط الإنشائية ذاتها بأهداف خاصة تختلف أو قد تختلف عن ضروب الاتصال الأخرى (2).

شغلت هذا المسألة العلماء طويلا، وأخذت قسطا كبيرا من مساجلاتهم، ومازالت تحظى إلى يوم الناس هذا باهتمام واسع النطاق في المحافل والندوات التي تدور حول مرجعية هذا المستوى البحثي، وتصنيفه في إطار علمي محدد، بدليل ترجح المواقف التي برزت في أثناء دراسة هذه المرجعية بين الموافقة الإجمالية الحذرة والرفض الكلي؛ لأن الردود والمواقف الفردية كانت ولا تزال حبيسة التصور اللساني الخاص بمثليها.

وإذا ما اتخذت الدراسة اللسانية في أيامنا هذه أساسا يعتمد عليه في هذا الباب، فلابد من أن يؤخذ في

الحسبان أن تلك الدراسة لايمكن أن تقدم شروحا علمية إلا عن جزء يسير من الاتصال اللغوي، الأمر الذي مهد السبيل أمام ظهور مسلمات وحقائق لا يمكن إغفالها أو تجاوزها لكي يكون الاتصال ناجحا، ومن هذه المسلمات:

أ. الاتصال اللغوي غير معقول، مالم يسلم الباحث بأن المتحدث؛ أي متحدث يتقن ما في قواعد لغته من نظام يستطيع به رسم احتمالات سلوكه التواصلي (3)، وهذه مسلمة جعلت اللسانيات - مرحليا - تتخذ معايير النظام اللغوي، ومقاييسه، وأسسه موضوعا رئيسيا لدراستها، وجعلتها لاتعير قواعد الأداء اللغوي (من حيث استعالها) أي اهتمام؛ أي أن اللسانيات ظلت في مراحلها الأولى - بناء على هذه المسلمة - غير مكترثة بالأعراف المحددة لآلية استعمال قواعد الأداء اللغوي مقرونة بعوامل خارجية كثيرة منها مثلا:

الموضوع - الخبرة - مواقف المتحدث - أغراضه وأهدافه - وضعه الاجتماعي - دوره التواصلي.

ب - الاتصال اللغوي مبني أصلا على تبادل المقولات اللغوية، وهذا ما جعل اللسانيات المعنية بالنظام اللغوي تركز في مرحلة تالية على شروط الصياغة السليمة لتلك المقولات، من غير اكتراث بما تتطلبه أفعال الكلام من المتكلمين والمستمعين من:

تماثل موضوعات المرجعية - الإسناد - الإرشارة إلى الهدف من التواصل - تدريج المعلومات المراد نقلها حسب تميزها..

ج - المقولات اللغوية سهلة الدرس والتحليل والوصف حين تكون نصوصا مكتوبة، والكتابة - كما هو معروف - تجرد - إلى حد كبير - المقولات اللغوية من سياقها وتحولها إلى سلسلة تعابير لغوية مثبتة (4).

ولم يكن للسانيات أن تحقق هذا النجاح الكبير في مجالات علم الأصوات الوظيفي - وعلم الصرف - والنحو - والدلالة لولا تحديدها للمادة العلمية التدي تدرسها وتحللها، وتحديدها للأسس التي تعتمد عليها،و وتتسلح بها في الدراسة الوصفية والعرض التحليلي للمادة اللغوية المؤداة في التخاطب.

وعليه فإن حدود المناهج المعاصرة في الدراسة اللسانية، وما يرتبط بها من شروح وتحليلات وشروح تأويلية مبنية في الأساس على هذه المسلمات الثلاث التي أشير إليها، إلا أن ما يؤخذ علي البحث اللساني الذي من هذا القبيل هو أنه:

- لا يوصل إلى الفهم الكامل للعلاقة التي بين سياق مقولة لغوية ما وأثرها التواصلي.

- ولا يعطي الخاصية الإجرائية للاتصال اللغوي في أيامنا هذه حقها بوصفها مزية إجرائية لسلوك شامل ومتكامل.

- وأنه قلما يتناول الخصائص الموضوعية للمادة المشروحة؛ لكونه مقتصرا على البعدين الاجتماعي والثقافي للمتخاطبين بوصفهما المسؤولين الوحيدين عن تحديد المزية الاجتماعية للاتصال المقصود.

ولهذا لايمكن الفصل في موضوع

حيازة النص الاتصالي لقيمة جمالية ما، أو غياب هذه القيمة عنه من غير أخذ المقتضيات الدقيقة للتخاطب في الحسبان، ومن غير مراعاة للخاصية البنائية للنص، ومراعاة العوامل الاجتماعية والثقافية التي أدت إلى ظهور هذا النتاج اللغوي (5).

هذه الحقيقة هي التي جعلت الإنشائية الحديثة تتوجه - على الرغم من انبهارها بتطورات اللسانيات - إلى النظرية الإرشادية العامة أكثر من توجهها إلى اللسانيات (6).

2ـ الأسس النظرية للاتصال اللغوي:

لقد أكد كل من بيولر وموريس وجاكبسون وريفاتيري أن أي تخاطب، وأيا كان نوعه، لابد من تضافر جملة من العوامل فيه، منها:

ـ المرسل (المتكلم، المؤلف) الذي يرسل إلى

ـ المتلقي (المستقبل، المخاطب، السامع، القارئ)

ـ عبر قناة (الربط الفيزيائي بين المرسل والمتلقي، والتركيز النفسي للمرسل أو المتلقي على المرسل أو المتلقي الحقيقيين أو المتصورين)

ـ خبرا (رسالة، معلومة)

ـ وفق نظام (نظام إشاري)

ـ يشير إلى مدلول معين (شيء، سياق) (7).

فجميع العناصر اللغوية المثبتة فيزيائيا، المنقولة عبر قناة دون النظر إلى طبيعتها الإشارية، ترجع إلى المادة الإشارية zeichenmaterie التي تمثل حصيلة الإرسال التخاطبي ((output ومنطق التلقي ((input في وقت واحد، وتمثل الخبر الذي يصوره هذا النتاج التواصلي على نحو محسوس وملموس (8).

فإذا ما رغب المرسل في إعادة تشكيل المادة الإشارية وتركيبها من جديد، أو نسخها بطريقة يحاكي فيها حالة أخرى تماثلها أو تشبهها، فمن المحتمل أن يغفل بعض عناصرها منذ البداية، لأن المتميز إشاريا في مادة الاتصال هو الشيء الوحيد الذي يبقى في هذا الإجراء النسخي؛ ولأن تطبيق هذا الأساس على النصوص عموما يعني إمكانية فرز الخواص المميزة لنسخة من النص أو تجريدها.

وأما بالنسبة إلى الخبر فغالبا ما يكون متعدد المستويات، وتكون طبيعة مستوياته مرتبطة بالطريقة التي عرضت وفقها الرموز التي يتكون منها، فكتابة نص مطبوع بخط داكن مثلا قد تقدم معلومات عن نواح كتابية، وهجائية، وصوتية، وصوتية تنظيمية، وصرفية وتركيبية ودلالية (9)، وهذه المعلومات لاتنبع من فراغ، ولا يمكن أن تكون جاهزة بين يدي قارئ أو كاتب عادي، بل إن كل من يطمح في التوصل إليها يجب أن يكون ملما باللغة، عارفا خصائصها؛ فكلمة مكتوبة مثل (aber «لكن» في اللغة الألمانية) تستعمل مثالا للإشارة إلى البيانات الآتية:

ا- على مستوى الكتابة أو الإملاء (طريقة الرسم graphetische): من حيث الإشارة إلى الطريقة التي كتبت وفقها بعض الأحرف المختارة

وتحديد طبيعة الخط (مائل أو أفقي).

2ـ المستوى الهجائي / الألفبائي (graphemische) : من حيث الإشارة إلى أسماء الأحرف حسب موقعها في الهجائية اللاتينية، والإشارة إلى طبيعة استخدامها من حيث التتابع الأفقي المباشر.

3ـ المستوى الصوتي النطقي:

أـ المستوى الصوتي النطقي: وذلك من حيث تقديم بيانات أولية وأساسية عن آلية النطق بالأصوات التي تتكون منها هذه الكلمة، كأن يقال مثلا: إن الكلمة السابقة مركب صوتي، يحتاج الحرف الأول منه / a / مثلا إلى التعريف بالبيانات الآتية إبان وصفه صوتيا:

1ـ تيار هوائي ينبعث من الرئة باتجاه الزفير

2ـ الحبال الصوتية في حالة الارتجاج

3ـ الفم في وضع مفتوح فوق الحنجرة من غير أي تضيق يسد مجرى الهواء أو يسبب الاهتزازات.

4ـ انسداد تجويف الأنف برفع الحنك اللين

5ـ اللسان منبسط بمقطعيه الأمامي والخلفي في تجويف الفم

6ـ الشفتان غير مدورتين

ب ـ المستوى الصوتي السمعي: مركب صوتي يأخذ الهواء لدى إنتاج العنصر الأول منه / a / الشكل الآتي: اهتزازات دورية واسعة ومصوتة، تكون موجات يتراوح مجال اهتزازها ما بين 750ـ 1200 هرتز.

4ـ المستوى الصوتي التركيبي: وذلك من حيث عد الكلمة سلسلة من الوحدات الصوتية، تتميز وحدتها الأولى / a / بالسمات الآتية: (+ صائت، ـ صامت، أنفي، + مجهور، ـ عال، + خلفي، + عميق، + طويل، ـ مدور، + شديد، + منبور).

5ـ المستوى الصرفي: الذي يعد الكلمة المذكورة وحدة صرفية مستقلة.

6ـ المستوى النحوي: من حيث تبيين طبيعة هذا العنصر نحويا والإشارة إليه بوصفه رابطا تنظيما (Koordinierende Konjunktion) يخص التنسيق والربط الداخلي (10).

7ـ المستوى الدلالي: وفيه تعد كلمة / ader / أداة استدراك.

واللافت هنا هو تكامل تلك البيانات المميزة للمستويات المذكورة، والتقاء الطرق المتبعة في اكتشافها من حيث عودتها إلى المادة الإشارية على نحو ما، ولهذا.

ـ تستمد المعلومات التي تخص الخط والأحرف من المادة الرمزية مباشرة؛ لأن التوصل إليها يتطلب العودة إلى مادة النص المطبوعة أو المكتوبة.

ـ وتستمد المعلومات التي تخص المستويات الأخرى من المعلومات الأولية التي يقدمها كل من مستويي الخط والأحرف.

ـ وأما الدوال النحوية والصوتية التركيبية والهجائية فهي التي توصل إلى البيانات الدلالية بشكل غير مباشر.

ـ وأما بخصوص المعلومات الأساسية أو الأخبار النهائية Endin (formationen) فهي معلومات تميز

المستوى المعني، ولاتخضع لنظام ثابت يمكن الأخذ به لدى تمييز حالات مماثلة بوصفها حاملة بيانات أو معلومات.

ومن المفيد أن يشار هنا إلى أن الأخبار المتميزة بدرجة عالية من الشمولية يشترك فيها أكثر من مستوى خبري في تقديم معلومات أساسية، فالنص المطبوع على آلة كاتبة عادية مثلا يتضمن بيانات أساسية على المستويين الدلالي والكتابي على حد سواء، على حين لا يقدم فيه انتقاء نوع الخط أو الحرف أي فائدة بالنسبة إلى المضمون، كما أن انتقاء المضمون لا يؤثر في تشكيل الحروف والجمل، ولايستمد من المضمون أي بيانات تعود إليه ثانية، وأما نموذج الكتابة فتنحصر فائدته في حدود معرفة شكل الحروف والجمل.

وبناء على هذا كله يستعمل الدال (zeichentaeger) مصطلحا جامعا يطلق على كل ما تميز علاماتيا من عناصر المادة الإشارية، وعلى كل جزء من الخبر يمكن أن يقوم بدور الوسيط المعلوماتي بالنسبة إلى الأجزاء الأخرى منه.

والدال شأنه تقريبا شأن كل خبر، يتكون من مستويات متعددة، أدناها ما شكلته عناصر المادة اللغوية المتميزة إشاريا، وتليها المستويات البيانية للخبر ما عدا الموضوع أو المعلومات النهائية.

فالدوال (/Informatinstraeger Zeichentraeger) إذا جسر بين المادة الإشارية (Zeichenmaterie) والمعلومات النهائية (-Endinforma tion)، إنها تقوم بدور مركزي، ومن يزعم أنه قادر على فهم خبر ما فهما كاملا، يجب أن يكون قادرا في الوقت نفسه على إعادة تشكيل هذا (الرامز/ الدال zeichentraeger) من النظام الإشاري الذي يعرفه، ومن ثم تكوين الخبر المقصود من هذه الدوال.

ولهذا يقتضي النجاح في تلقي نص، أو عمل فني تشكيلي، أو مقطوعة فنية أمرين اثنين هما:

- وقوع المادة اللغوية (المادة الرمزية/ الدوال) بين يدي متلق كفء راغب في التلقي

- أن يكون المتلقي مستعدا للاستقبال وذلك بحيازته سلسلة من القنوات المفتوحة، وإتقانه عددا من الأنظمة التي يجد نفسه مجبرا على استعمالها لكي يتمكن من استخلاص الخبر من المادة الإشارية.

والمتلقي الكفء يتوصل إلى القناة المناسبة في وقت وجيز من التكيف في بداية عملية الاستقبال، فيصبح متلقي الإشارات المرئية أو المسموعة قارئا أو فنانا أو ذواقه، أو موسيقيا، والنتائج الإيجابية الأولى التي يتوصل إليها في أثناء تحليل الخبر هي التي توجه اختيار النظام المناسب للتفكيك.

- فيشرع القارئ بقراءة نص بوصفه نصا شعريا، أو بوصفه نصا من كتاب علمي (11).

- وينتبه السامع إلى الإيقاع والنغمة، أو ينتبه إلى عدد الأصوات حسب الموقف الذي يكون فيه وذلك ليحكم على ما هو أمامه، ومن ثم يقرر

هل هو معزوفة أو مقطوعة جاز أو ساعة حائط (12).

- ومن يتأمل الإعلان يخص بتأمله خاصيته الإعلانية.

- ومن يتأمل التمثال يتخصص بآثار تغيير المنظور فيه

هكذا تتحقق المشاركة الفاعلة في آلية الفهم بتوجه المتلقي توجها عمليا ومباشرا إلى المادية الإشارية (النص) وحسب، ولاتتحقق عبر معرفة أو خبرة سابقة هي ذاتها خلاصة معرفة سابقة، فالخبرات التي تتكون أثناء التلقي تعزز موقف المتلقي أو تشككك فيه، تثبته أو تصححه ضمن إمكانياته (13)، وفي الحالات كلها التي يكتمل فيها التلقي لايحتاج المرسل إلى تقديم توجيه إضافي؛ لأن كون المادة الإشارية منظمة، وكون المتلقي نفسه متقنا للنظام والقناة هما الأساسان الفاعلان هنا؛ إذ بالتنظيم والإتقان كليهما يستطيع المتلقي أن يتبين:

- ما المعلومات التي يأتي بها من ذاكرته؟

- وما المعلومات التي يحذفها أو يهملها من مضمون المادة الإشارية؟

- وما المصادر والوسائل الأخرى التي يلجأ إليها لكي يفهم الخبر الذي أرسل إليه؟ (14).

فإن كانت رغبة الكاتب أو الشارح للأثر اللغوي هي التأثير في مقتضيات فهم الخبر لدى المتلقين خارج نطاق بيانات المادة الإشارية، فلن يكن المطلوب منه أكثر من وضع مادة إشارية جديدة تساعده في هذا.

ثالثا - التخاطب الفني:

«ما السمة الأساسية التي تميز التخاطب الشعري من ضروب التخاطب الأخرى؟» سؤال يواجه كل من يود الحديث عن هذا الموضوع؛ وله أهميته في هذا الباب، وبوسع الباحث أي باحث أن يبدأ به، ويبني نتائجه على الإجابة عنه، ويتابع البحث فيه.

ولأهمية هذا السؤال ولدوره البارز في تحديد طبيعة الخطاب أولى أتباع حلقة الشكليين الروس (For-malisten) (15)، وأتباع حلقة بنيويي مدرسة براغ (16) الرد عليه، فجاءت إجاباتهم عامة؛ لأن ردهم كان مبنيا على وجود نوعين من الأفعال هما:

1- أفعال تؤدى أول مرة، فتتطلب حكمة كبيرة، واستثمارا محكما للملاحظات كلها الملازمة للفعل، واستثمار الملاحظات كلها التي قد تبدو في البداية ثانوية.

2- أفعال مألوفة تعرف المتلقي منذ البداية طبيعة الملاحظة التي تتطلب منه الانتباه إلى جزئيات الفعل اللغوي ودقائقه، وتكشف له عما ينبغي إهماله من التفاصيل المسهبة التي قد تضلله وتبعده عن الهدف الأولى من الفعل.

وبدلا من تسجيل جزئيات كل ما هو مقصود من الواقع، ينتقى من هذه الجزئيات ما هو ضروري لنجاح الفعل، ثم تكمل الذاكرة ما تبقى منها، بحيث يعاد تعرفها عند الحاجة إليها، ولا يعاد رصدها، وبذلك تصبح صورة الواقع تلقائية، وتتحول المحسوبات إلى مجردات، يكشف

عنها السياق الوظيفي الذي يكسبها دورا خاصا ومميزا؛ فيثبت الفعل المتواتر بذلك صورة الجانب المعني من الواقع، وتتقيد صورة الواقع لدى الفاعل بهذا التثبيت كما هو الأمر في الأفعال التخاطبية.

نعم! إن حرص المتخاطبين على نجاح التخاطب يتطلب منهما كليهما أخذ جوانب محددة من السياق التخاطبي في الحسبان، وإهمال أخرى، فإذا كانت مقابلة شخص لآخر مثلا مقتصرة على سياق تخاطبي محدد دون سواه، فسوف يتحول الوضع لدى هذا الشخص إلى وضع آلي حسب ظروف التخاطب الخاص سواء أكان الشخص موظفا على نافذة يتلقى المعاملات، أم معلما، أم طرفا ثانيا في محادثة أو حوار، أم مذيعا تلفزيونيا.

وبالسعي إلى إقامة علاقات واقعية وعملية مع الشخص المعني خارج نطاق الظروف الرسمية يمكن تفادي الانتقادات الموجهة إلى هذه الطريقة من التخاطب والرد عليها؛ لأن تجريد أي واقعة حياتية عن آليتها الناتجة عن الاستعمال المستمر للنظام نفسه أصعب بكثير من تحويل الموضوع عن آليته بالنسبة إلى طرف التخاطب.

فالشخص الذي لا يجيد إلا لغة واحدة، ولاتتعدى معرفته القيم والأعراف الاجتماعية والثقافية والحضارية التي تخص مجتمعه، لن يبرح دائرة المفردات التي في لغته حين يسمي عالمه الخارجي، ولن يخرج عن قيم بيئته الاجتماعية والثقافية لوجود عاملين اثنين يسهمان في تطوير عالمه هما:

- الانتباه إلى تنظيم الراوي اللغوي لعالمه الخارجي وتقسيمه بدقة من خلال استعمال بعض المفردات الموجودة أو نقص بعضها.
- عودة تلك المفردات إلى أصناف لفظية وضع علم بناء الجملة أسس استعمالها، ورسم طريقة ترابطها ونظمها.

وطبيعي جدا أن يلاحظ أن أي قانون أخلاقي يرسم العقوبات الاجتماعية المترتبة على مخالفة السلوك الاجتماعي والحضاري أن يكون بحاجة إلى رسم المجال الذي يتطور به السلوك الاجتماعي.

فإن كان تغيير النظام اللغوي والنظام الاجتماعي والثقافي غير ممكن، فقد يهلك المجتمع لنقص في قدرته على التكيف مع الوقائع الجديدة، إلا أن هذا لا يعني بالطبع أن إمكانية التغيير هذه يقصد بها استبدال نظام جاهز بآخر لاقتصار دور هذا الاستبدال على التحول من عالم آلي إلى عالم آلي آخر وعدم سماحه بإلغاء التلقائية؛ ولهذا فإن اتخاذ النظام المعني موضوعا في أي دراسة علمية معناه إلغاء التلقائية، وهذا يشبه تماما حالة من يرغب في إزالة التقلص العضلي بالكشف عن العضو المتشنج استنادا إلى الطبيعة الخاصة للنسيج المتقلص.

وبغض النظر عن أهمية استعمال نظام إشاري آلي آخر حين يتخذ النظام وبشكل واضح موضوعا، فإن هذا لايعني من يستعمل هذا النظام المؤدى من البحث والدراسة، ولا

تجرد الأفعال التخاطبية من آليتها إلا بأدائها مرة ثانية ولاسيما في السياق الذي لايسمح بأي أداء آلي لهذه الأفعال، وعليه لا يجرد الاستعمال اللغوي من الآلية بتحويله إلى موضوع، وبتبديل النظام اللغوي، إنما بالاستعمال الخاص فقط؛ أي بالاستعمال الشعري للغة.

فمن يسلم بالوظيفة الشعرية لأي تعبير، ويؤمن بها من ناحية، يلاحظ من ناحية ثانية أن الهدف من الإشارة اللغوية المقروءة والمسموعة ـ بوصفها أداة تدخل في دائرة التخاطب ـ هو تحقيق جملة من الأغراض، منها:

ـ تقديم خبر / أو سماعه، فتتحقق بذلك الوظيفة المعرفية للغة من خلال إيصال المعلومة أو الخبر(kognitive Funktion) وظيفة تعريف وإيصال).

ـ تنمية العلاقات/ أو إقامتها، فتؤدي بذلك الدور التنبيهي الرابط (Phatische Funktion الوظيفة الانتباهية/ وظيفة إقامة الصلة).

ـ إعطاء الأوامر/ أو تلقيها (الوظيفة التوجيهية/ الإفهامية Ko-native Funktionأو (direktive.

ـ الإعراب عن المواقف/ أو سماعها والإصغاء إليها (الوظيفة التعبيرية expressiveأو الانفعالية للغة emo-tive).

ـ الاكتفاء بالاستفسار عن الاستعمار اللغوي (الوظيفة الوصفية للغة، أو وظيفة ما وراء اللغة من حيث التساؤل عن طبيعة المادة اللغوية المؤداة فعلا (Metsprachische Funktion).

هذا وتكتسب الإشارة اللغوية في التخاطب الفني قيمة خاصة لا تلاحظ في الأعمال اللغوية الأخرى غير الفنية؛ لأن البيانات الأساسية التي يستعين بها الخطاب الفني تحول انتباه المتلقي بشكل أولي عن الإشارة اللغوية إلى:

ـ النظام اللغوي المستعمل فيها
ـ المرسل
ـ المتلقي
ـ القناة، أو في الغالب إلى
ـ ميادين الواقع أو مجالاته التي لم تدخل في التخاطب (17).

فالقطعة الفنية ـ بوصفها فنية ـ تحيل إلى ذاتها، وكل معلومة أساسية يتم التوصل إليها في أثناء الدراسة الفنية لهذه القطعة الفنية تحيل وبشكل أولي إلى معلومات أساسية أخرى من المستوى نفسه، وتحيل إلى المادة الإشارية بوصفها كلا، فضلا عن إشارتها إلى المستويات الباقية من بيانات الخبر:

فالشعر الذي بينه وبين مضمونه توافق صوتي، والقصة التي تتقابل فيها سرعة الرواية مع سرعة الحدث المحكي، والنص المسرحي الذي يزعم فيه حدوث ما يعرضه؛ هذه جميعها فنون ، تتضمن فائضا معلوماتيا،و يزاحم المعلومات الأساسية المنظمة، والمعلومات الفضلة هذه تنقل بوساطة خصائص لم يجر تنظيمها في المادة الإشارية من قبل، وبوساطة خصائص المعلومات المميزة للمستويات.

هكذا فكل نوع من أنواع التخاطب فيه مادة لغوية تتضمن عناصر تهمل لعدم أدائها أي وظيفة جمالية في الأثر

اللغوي، وتعدها أنظمة الاتصال المعروفة حشوا لكونها لاتحمل معلومات (18).

واللافت هنا هو عدم أخذ طريقة نقل الأخبار العلمية في الحسبان سواء أسمعها المتلقي من شريط مسجل، أم قرأها في نص مكتوب وذلك لعدم اكتفاء المتلقي في العادة برصد الخصائص الناظمة للبيانات الكتابية والخطية والصوتية والصرفية والتركيبية والعروضية التي تقدم معلومة أو شيئا..

واعتقاده أن طريقة النقل (والقابلية للقراءة) تعد ثانوية لدى قياسها بالجانب الدلالي الذي يقدم معلومات أساسية متميزة بذاتها.

والمهم الذي يجب أن يراعى في التخاطب الفني هو أن عناصر المادة الإشارية (النص) الخارجة على ما هو مألوف من إشارات في الأنظمة الإشارية جميعها تكتسب وظيفة ناقل المعلومة، وهذا ما يدلل عليه من يتعامل مع التذوق الفني بسلوكه، وكل من يعتقد أنه موجود في موقف يجب أن يتعامل فيه مع قطعة فنية، وأن يظل اهتمامه منصبا على جزئيات المادة المكتوبة كلها، وذلك من حيث التفكير:

- بالإجراء العملي لكتابة النصوص وأدائها ونقلها إلى حيز الواقع،
- وبالتطلع إلى صحة ما هو مقدم لدى ذواقي الموسيقي
- وبسعي المعارض الفنية إلى ترتيب لوحاتها على نحو موفق ومناسب
- وبحق الفنان في عدم التسليم بقدرة أي نسخة على أن تحل محل الأصل مهما كانت صحيحة؛ لأن المادة الإشارية المكتوبة في القطعة الفنية كلها يمكن أن ترجع إلى الدوال (المؤشرات).

وما ينطبق على المادة الإشارية (النص) ينطبق على البيانات المميزة للمستويات كذلك، فإلى جانب خصائصها القديمة ثمة خصائص جديدة لاتقر الأنظمة اللغوية المعرفة بحملها للمعلومات، لأن تجردها من أي وظيفة جمالية يعطل دورها في عمليات الترميز، فمن يعتقد أن بين يديه قطعة فنية، يربط بين تلك الخصائص، ويسعى إلى إيجاد العلاقات بينها وبين المعلومات القديمة، وإعطاء العلاقات القديمة قيمة إخبارية.

فالتعامل بين أجزاء الخبر يوثر إذا في التلقي بشكل يبدو فيه المستوى الدلالي مصورا بياناته كلها (19)، وبفعل هذا التأثير تشكل الخصائص التي قد سبق تنظيمها في المادة اللغوية من خلال اشتراكها مع خصائص البيانات المميزة للمستويات - قرينة مهمة جدا لخصائص النص الشعري؛ قرينة ((Kontext تجعل الأنظمة الضرورية لكشف العناصر التي سبق تنظيمها موضع تساؤل، وتصعب الإجراءات الرمزية المرتبطة بهذا الكشف إلى حد ما.

وبما أن الأنظمة التي تسهم في تلقي النصوص الشعرية لا يمكن أن تتخذ صراحة موضوعا، فبالإمكان الحديث هنا عن اتخاذها الضمني كذلك (20)، وحين تتخذ أنظمة التلقي

العناصر الجديدة في أي نص شعري موضوعا وبشكل ضمني، فإن هذا الإجراء يحول بين المتلقي والتسيير الآلي للأعمال الترميزية التي تحصل لدى فك الترميز؛ وهذا معناه أن العناصر الجديدة التي تظهر في البنيان اللغوي تأخذ دور السياق غير الآلي الذي تستند إليه الوظيفة الشعرية للنص كاملا.

فنظام قواعد اللغة الطبيعية مثلا لم يكن أبدا هو القضية اليتيمة المتخذة موضوعا في الأنظمة الرمزية، بل على العكس لم يتخذ النظام اللغوي في تاريخ الأدب موضوعا إلا في وقت متأخر نسبيا (21)، وأما في المراحل التي سبقت التطور الحضاري، فقد كان من الضروري تجريد صورة الواقع والمجتمع من آليته اعتمادا على أنظمة دينية وأخرى أخلاقية ذات صلة بها؛ ولهذا وبناء على المعنى العام للنظام يجب تأكيد وجود عامل مشترك واحد للوظيفة الشعرية لتراجيدية يونانية ولقصيدة شعرية من العصر الوسيط و..

وحين يتنوع النتاج اللغوي وتتعدد أشكاله يقال: إن البيانات القديمة متضمنة في الجديدة، وحين تدخل هذه البيانات جميعها بما فيها المعلومات الأساسية في السياق الجمالي، يفضل عد ما تتضمنه الأعمال الفنية من المعلومات الأساسية والمعلومات الجديدة أجزاء من البناء التركيبي للمادة المكتوبة (22)، ولكن هذا الكلام يبقى غير دقيق؛ لأن السياق الجمالي قد يتجاوز الخبر أو البيان أو المعلومة ليتضمن معطيات أخرى هي وليدة ظروف التخاطب مثل: أدا دور المرسل بناء على خبرات فئات محددة من المتلقين ودرايتهم بالاتصال، وبناء على المألوف لدى الأوساط الفنية في هذا الباب وصولا إلى شرائح الواقع المحولة إلى موضوع.

واللافت هنا أن السميائيين الروس متحلقين حول ج.م لوتمان (23) كانوا أول من أعتمد على هذه المعطيات الخارجية في تفسير النتاج اللغوي الموجه إلى فئات متعددة في المجتمع، وكانوا أول من أخذ الظروف الثقافية والاجتماعية والفكرية للطبقة المتلقية بعين النظر؛ لأن حكم المتلقين على هذا النتاج هو نتيجة مؤكدة لتأثير تلك الظروف فيهم، ولأن جمالية الخطاب هي خلاصة مؤكدة لمراعاة المرسل للنص من الداخل بنية وشكلا وآلية ونتيجة لمراعاة ظروف هذا المتلقي النفسية والثقافية.

وبهذه الطريقة، وأخذا بالمقتضي أدخل السياق الثقافي والاجتماعي بكامله في شرح المقتضى الشعري، ووسعت الدائرة التي قد ينطلق منها لفهم الدوال والمدلولات في النص الفني؛ لأن هذا التوسيع النسبي للمستوى اللغوي يلقي بظلاله على المستوى المضموني فيوضحه ويفسره لا بل ويكشف عنه.

هذا ومن المهم أن نشير هنا إلى أن خصائص التواصل الشعري لا يمكن أن تشرح دون أن نفترض تشكل معيار خاص لدى المتلقي في أثناء تلقي الخبر الفني إلى جانب المعايير الاجتماعية والثقافية السائدة؛ معيار

يطلق عليه اسم المعيار الجمالي الذي يتعامل بخصائص المادة الإشارية أحيانا، وبخصائص عناصر الخبر أحيانا أخرى، ويمكن المتلقي من عد الخصائص الجديدة للرموز والبيانات المميزة للمستويات حاملة معلومات، ومن أبرز المعايير التي تحدد تلك الخصائص:

ــ المعيار اللساني (اللغوي)

ــ والمعيار البلاغي

ــ وأنظمة إشارية أخري ثقافية واجتماعية.

والمتلقي الذي ليست لديه فكرة كاملة عن النظام الإشاري الثقافي والاجتماعي المعني يستحيل عليه الوصول إلى ما في رموز الأثر اللغوي من معيار جمالي، ولهذا يتميز النظام الجمالي في الغالب على الرغم من اشتراطه معرفة أنظمة رمزية أخرى - بمزايا كثيرة منها:

أن النظام الجمالي لا يتقدم على الدال (حامل الرمز zeichentrager) الذي يتحقق به، وإنما يتشكل فيه، وفي الغالب لا يتوصل إليه المتلقي في البداية، إنما يكتشفه فقط عند تلقي الأخبار التي يجب عليه أن يكشفها، فالمعيار الجمالي يتحكم في التميز السيميائي لكل العناصر الجديدة، ويكشف عنها، ولهذا يشبه فك الترميز هنا وفي أحسن أحواله بتفكيك شيفرة لا يعرف منها سوى نص واحد مع كيفية استعماله (24).

ونظرا لعدم إمكانية تحديد النظام الجمالي لأي عمل فني بوساطة الأنظمة الإشارية العامة تحديدا كاملا، فقد يؤدي هذا النظام الجمالي إلى ظهور أسباب كثيرة تدعو إلى تغيير تلك الأنظمة الإشارية أو تعديلها، ولهذا فقد يكون تمثل المعيار الأسلوبي المعاصر أجزاء من أي معيار جمالي لأي عمل متميز - مرتبطا بمعطيات الوسط الفني؛ لأن التمثل المتكرر لبعض الظواهر يؤدي إلى التغير الأسلوبي، ومن ثم إلى تحديد مسار التاريخ الفني (25).

والمؤكد هنا أن تواتر بعض الأساليب بشكل ثابت يقلل من قيمتها الجمالية المميزة لها؛ لأن هذا التواتر يحولها إلى مجرد محسنة أو أداة أسلوبية مستعملة اعتباطا، والنص المقتصر تكوينه على وسائل أسلوبية قديمة قد بنيت بشكل تراثي قديم يثير إعجاب المرء بطريقة بنائه أكثر من جانبه الفني، إلا إذا كان المتلقي فنانا قادرا على تحويل الوسائل الجديدة إلى مقتضيات دالة في النص.

ويرى «بارث» في معرض حديثه عن آلية الاستمتاع بالنص أن طريقة تمثل المتلقي لأغراض الخبر الفني مرتبطة كل الارتباط بتنظيم النص، ويرى أن النجاح في التوصل إلى الخاصية الجمالية للنص لدى البحث عن المعيار الجمالي فيه هو الذي يجعل المتلقي ينعم بمتعة خاصة يحس بها لدى التخاطب بنص (26).

وبالمقابل يرى (posner) أنه ليس من الضروري أن يؤدي تتبع الصلات الداخلية للإشارة الفنية إلى الفكرة التي في خلد المتلقى، ولهذا يجد أن التلقي الممتع هو السبيل إلى تقويم آراء المتلقي وأفعاله التي ليس بينها وبين الفن أي صلة، إذا كان الأثر

الفني بكل ما فيه من أدوات وصلات داخلية يرمي إلى تحقيق تأثير تعريفي أو ندائي (27).

وختاما نجمل الخصائص الأساسية للخطاب الشعري من جديد بما يلي:

أـ الخطاب الشعري هو السبيل ـ كما يرى هوث ـ إلى تجريد صورة الواقع أو صورة المجتمع من الآلية (28).

ب ـ والتحويل الضمني للمعايير اللغوية وغير اللغوية إلى موضوع هو سبيل الخطاب الشعري إلى التجريد.

ج ـ والاستغلال المنطقي لعناصر الخطاب التي تعدها المعايير الثقافية والاجتماعية المشتركة حشوا هو السبيل إلى تحويل تلك المعايير إلى موضوع.

د ـ والمعيار الجمالي المتشكل لدى المتلقي من خلال عودة عناصر النص إلى بعضها هو الفيصل في كشف القيمة الإخبارية التي تكتسبها هذه العناصر في الخطاب الشعري (29).

هـ ـ والمعيار الجمالي نفسه يعتمد ـ ومن خلال عوامل سياق التخاطب ـ على تركيب شامل يعد صانع القيمة الجمالية للخطاب.

و ـ هذا التركيب الشامل للخطاب نموذج لجانب من الحياة؛ لأنه يبين للمتلقي أن استعمال المعيار الفني على نحو غير فني يبقي هذا الواقع عاديا.

ز ـ قواعد النظام الجمالي لنص ما تفقد وظيفتها الشعرية لدى استعمالها في نصوص أخرى، فيتحول الأسلوب الشعري بهذا إلى أسلوب أدبي وذلك بتحويله إلى آلية متكررة ـ ونزع الشعرية منه (30).

وبهذه الأسس نكشف عن مجموعة أخرى من الأفكار التي تبرز باستمرار لدى وصف النصوص الشعرية ومنها:

1ـ يكون النص ممتعا شعريا حين تعزي إليه وظيفة شعرية لا في موقف واحد فقط بل في مواقف تاريخية كثيرة؛ أي حين يظل مؤثرا في المتلقي على نحو غير تلقائي أمام مواقف اجتماعية وثقافية متغيرة.

2ـ كلما كانت المعلومة الثانوية أو الدلالة المجازية أجرأ، قل القاسم المشترك بينها وبين الدلالة المنظمة للعنصر الذي يحملها (31).

3ـ يعد المعيار الاجتماعي والثقافي مرنا كلما سهل استغلال عناصره الفضلة في البناء الثانوي للإشارات.

4ـ يظل جزء من عناصر التخاطب ضروريا جماليا مادام هذا الجزء يشكل عنصرا من بنائه الجمالي العام.

5ـ يعد الفنان كبيرا، إذا نجح في ابتكار أنظمة جمالية يكون الخلف المعاصرون جاهزين لتمثلها جزئيا أو كليا في أنظمتهم الاجتماعية والثقافية (32).

6ـ المتجدد هو كل كاتب يسعى إلى تجريد فهم القارئ للمألوف من آليته باستعمال محسنات معاصرة.

رابعا: لغة الخطاب الشعري:

مفهوم الخطاب الشعري الذي سبق ذكره هو نتيجة حقيقية وواضحة لما قد قدمته التيارات والاتجاهات المختلفة، ويبقى متأثرا

بالمسلمات والفروض المنهجية المشار إليها في بداية البحث، فعلى الرغم من أن تأثير هذه المسلمات السلبي في فهم أنواع الخطاب اللغوي الأخري بسيط، إلا أن أثره يصيب الخطاب الشعري في جوهرة:

1ـ فيرى «باومغيرتنر» أن الخطاب اللغوي العادي والسليم مبني على قواعد النظام اللغوي، وأن الخطاب الشعري مبني على المطالبة بلغة شعرية مميزة مقابلتها باللغة المعيارية واللغة الدارجة ـ واللغة الخاصة ـ ولغة التعامل العادية ـ واللغة التطبيقية ـ ولغة النثر (33).

ـ فإذا عدت اللغة اليومية ـ كما يرى شميدت ـ نظاما لغويا يتواتر في نصوص التخاطب اليومي (34)، وعدت اللغة الشعرية ـ كما يرى كوهن ـ نظاما لغويا خاصا يظهر في نصوص تطبع في الدواوين وتنشد في الإلقاء الشعري (35)، وإذا كانت العلاقات بين نظامي اللغة اليومية واللغة الشعرية ـ كما يرى كل من غوليش ورايبليه ـ شبيهة بالعلاقة بين لهجتين في لغة ما، فسوف تكون مشاكل الصيغ اللغوية الأدبية، ومشاكل تحديد النصوص الشعرية مقابل الأنواع الأدبية الأخرى قد حلت دفعة واحدة: حيث يمكن لكل صيغة لغوية خاصة أن تكون صيغة لغوية خاصة، ولكل نص شعري جيد أن يكون نصا شعريا (36).

ولم يكن منظرو الأدب أمثال باوم غيرتنر وبيرفيش وفون جيك هم وحدهم الذين وقعوا في إغراءات وهم كهذا (37)، إنما تبعهم في ذلك كتاب أمثال فاليري (38).

وعلى الرغم من كل هذه التوضيحات يظل التناقض في مفهوم اللغة الشعرية قائما؛ لأن المتفق عليه هنا ـ كما يرى «بورغر» هو وجود لغات أدبية (39) تستعمل على نحو ثابت لتعلق الأمر فيها بوجود أنظمة لغوية ثابتة قبل أن يكون متعلقا بضمان تنحية الآثار الجمالية (40) ويضاف إلى هذا كون اللغات الأدبية ذاتها ظواهر تاريخية تعمق وفق أسس غير مطردة مثلها مثل الخطاب الشعري، فقد يكون المراد هو الحديث عن كسر المألوف والخروج عليه (41)؛ ولهذا فإن من يجد أن النصوص الشعرية المتعة في جماعة بشرية ما وفي وقت من الأوقات هي جزء من أدبها، ولا يجوز له أن يعد لغة الأدب في هذه الجماعة نظاما موحدا للسبب نفسه.

2ـ ويرى «شميدت» أن تنحية الجوانب الإجرائية في الخطاب اللغوي متطابقة مع النزعة إلى جعل شعرية النص مرتبطة فقط بالمادة اللغوية التي بني منها النص وغير مرتبطة بما في هذا النص من مشاعر رقيقة عبر عنها الكاتب أو أثر بها في المتلقي (42).

وبهذا تنحي المعايير الثقافية والاجتماعية غير اللغوية جميعها من أن تكون موضوعات لما يمكن أن يحول ضمنيا إلى موضوع، في الوقت الذي تقبل فيه الأساليب اللغوية الباقية التصنيف والتبويب، الأمر الذي يفسح المجال لظهور لسانيات حديثة غامضة في صورة

تصنيفية (توزيعية) للأساليب الشعرية بدلا من البلاغة القديمة الغامضة (43).

ومما ينبغي ذكره هنا أن التلقائية أو عملية التحويل الآلي غير مقتصرة على الأساليب الشعرية التي يتم فيه ضرب التحويل الآلي الثانوي؛ لأن ما يجده القانون الشعري في وقت ما من الأوقات أسلوبا شعريا، ربما يكون قد فقد وظيفته الشعرية منذ زمن: وهذا ما دفع «ليفي إلى القول» إدخال التلقائية في القانون الشعري يمثل بحد ذاته شكلا من أشكال الأخذ بها في الأسلوب المعاصر (44).

3- ويتدخل «دريسلر» في هذا السياق ملاحظا أن عدم وجود مرجعية لسانية وصفية مفصلة هو السبب الكامن وراء الأخذ بالمسائل والقضايا التي فيها حلول وشروح ونتائج لسانية واضحة؛ ولهذا يرجع السؤال «عن البنية التي يتكون منها النص» إلى ما هو ممكن وصفه لسانيا في النص، على الرغم من أن وضع سلم يخص النماذج النصية المتنوعة، ومحاولة الانتقال إلى رسم الطرق التي تحول الأساليب العادية إلى مجاز يحتاجان إلى دقة في العمل، وبما أن الفرضين السابقين يحولان دون قدرة المرء على تحويل الأساليب العادية إلى أساليب شعرية؛ يتخذ التتبع التاريخي للمساعي اللسانية لفهم الاستعمال اللغوي الشعري وشرحة مثالا لعرض تلك النزعة إلى الآلية التي تتناقض دائما مع الفن وتميل:

- إلى تعميم كل لائحة وإطلاقها
- وإلى تجميد كل معيار
- وتصعيد الأساس المعتمد.

هكذا يلاحظ دريسلير أن وراء هذا كله محاولة جادة لرسم طريقة محددة لدراسة الخطاب لسانيا اعتمادا على منهج محدد وأسس شبه متفق عليها في إطار الدرس الأدبي- اللساني (45).

الخلاصة:

من كل ما تقدم يتبين أن الخطاب اللغوي كان المنطلق الأول لهذا البحث الذي أراد منذ البداية تحديد مهام كل من اللسانيات المعنية بدراسة طبيعية المادة اللغوية المنظومة وتحديد مهام الإنشائية المعنية بآلية بناء تلك المادة استنادا إلى أداة الاتصال المكتوبة أو المنطوقة، وحاول تأكيد كون الخطاب اللغوي- أيا كان شكله- هو مادة الاتجاهين، وعليه فقد تساءل عن علاقة الاتجاهين فيما بينهما، وعن إمكانية عد الإنشائية جزءا من اللسانيات، فجاءت المواقف والردود مترجحة بين التأييد حينا، والرفض حينا آخر لتبعية الإنشائية من حيث المنهج للسانيات.

فعد اللغة وسيلة اتصال، وعد هذه الوسيلة المحققة أداة للبحث في الاتجاهين المذكورين مستندان إلى ثلاث مسلمات أولية هي:

- اتقان المتحدث للنظام المتحدث به شرط لاكتمال الاتصال
- وتبادل المقولات شرط لوجود الا تصال في الأصل
- وسهولة دراسة هذه الأداة حين

تكون نصوصا، ولهذا فقد أظهر البحث أن نجاح اللسانيات في تحليل الأصوات اللغوية والبنى الصرفية والنحوية لمادة الخطاب راجع بالدرجة الأولى إلى أمرين اثنين هما: تحديد اللسانيات للأسس التي تستند إليها، وتحديدها للمادة العلمية المدروسة.

وعلى الرغم من تأسس الدرس اللساني بطبيعته على تلك المسلمات الثلاث إلا أن ما يؤخذ عليه هو أنه لا يؤدي إلى الفهم الكامل للعلاقة التي بين سياق المقولة اللغوية وأثرها التواصلي، وأنه لا يعطي فعل الاتصال نفسه حقه الكافي من الاهتمام والتحليل، فضلا عن ندرة تناوله للبعد الموضوعي نتيجة لتركيزه على البعدين الثقافي والاجتماعي للمتخاطبين؛ ولهذا فقد أظهر البحث أنه من غير أخذ مقتضيات التخاطب بعين النظر، ومراعاة الخاصية الإجرائية للنص، ومراعاة العوامل الاجتماعية والثقافية والفكرية المؤثرة في تشكيل هذا النص وبنائه لا يمكن البت في موضوع حيازة نص ما لقيمه جمالية أوغيابها عنه.

لم يكتف هذا البحث بالإشارة إلى أهمية اللسانيات والإنشائية في تحليل الخطاب اللغوي، بل إنه توقف أمام ظاهرة دراسة النص لسانيا من زاوية نظرية الاتصال، ولاحظ:

- حرص اللسانيات على تحديد أسس اكتمال التخاطب ومنها: المرسل والرسالة والقناة والدلالة التي تحملها الرموز اللغوية.

- وتوقفها أمام موضوع المادة الإشارية وقسمها النص إلى مكونات كثيرة بدءا صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية.

- وتأكيدها ما لهذه المكونات المشتركة في بناء النص - على اختلافها - من دور فاعل في تقريب المعنى النهائي الذي أراد المرسل أن يوصله إلى متلقيه من خلال هذه الرسالة، وبالمقابل فقد تبين أن الإنشائية قد عنيت بالمستوى التركيبي البنيوي للمادة الاتصالية، وأكدت أهمية المستوى الفني في هذا الباب؛ حين رأت أن خروج المكتوب أو المقروء عما هو مألوف يجعله قريبا من الفنية.

ثم تناول البحث الخطاب الشعري وتساءل عما يميزه من غيره، وعد هذا السؤال مهما ولأهميته فقد عرض ردود أتباع المدرسة التشيكية وحلقة براغ عليه، ثم عرض آراء ومواقف مختلفة تناولت لغة هذا الخطاب درسا وتحليلا وذكر جملة من الخصائص التي يمكن التوقف عندها لدى تحليل النص من زاوية فنيته أو مكوناته، ثم خلص إلى أن الخطاب الفني هو خطاب لغوي له طابع خاص به، تكمن خصوصيته في فنيته من حيث الاهتمام بطبيعة بنائه التركيبي وخروجه على المألوف.

فاللسانيات إذا تهتم بالنص الذي هو مادة الخطاب والتواصل بوصفه كلا متكاملا فتحلله صوتيا وصرفيا وتركيبيا وأسلوبيا ودلاليا، أما الإنشائية فمعنية بمستواه الفني حيث تبحث في آلية تركيبه ليرقى إلى

مستوى يميزه من الاستعمال العادي النفعي؛ وعلى الرغم من كون النص اللغوي هو الجامع بين الاتجاهين إلا أن المواقف منه مترجحة بين الالتقاء في الوسيلة وطريقة التحليل حينا والتباين في الهدف حينا آخر، ولهذا كان الإجماع على عد النص أساسا لأي تحليل سواء من حيث السعي إلى وصف بنيته كاملة أو من حيث تحليل آلية بنائه وتركيبه.

الهوامش

1ـ للتوسع في هذا الباب ينظر R. Fieguth (ed)" «في الاتصال الأدبي «Literarische Kommunikation" كرونبيرج 175.

2ـ ينظر: D. Delas und j. Fillio-let في اللسانيات والشعرية Lin-guistique et poetique باريس 1973.

3ـ ينظر: A. Borgmann في اللغة بوصفها نظاما وحدثا، وطبيعة الدراسة اللسانية والأدبية Sprache als System und Ereignis - Uber linguistische und literaturwis-senschaftliche Sprachbetrach-tung، في مجلة البحث الفلسفي / في مايزينهايم: العدد 21 لعام 1967 ص 570ـ589.

4ـ ينظر: W. A. Kocch. (ed.) في التحليل البنيوي للنص Struturelle Textanalyse هيلديسهايم ونيويورك، 1972.

5ـ ينظر: M. Bense «في» مدخل في علم الجمال النظري للإخبار، أساس وتطبيق في نظرية النص Ein-fuhrung in die informationsthe-oretiche Asthetik - Grundle-gung und Anwendung in der Texttheorie راينبيك 1969.

6ـ ينظر: M. Bierwisch «في» الشعرية واللسانيات Poetik und Linguistik «في» Kreuzer und Gunzenhauser، 1965، ص 17ـ1.

7ـ ينظر في هذا المجال كلا من:

ـ K. Buhler «في» نظرية اللغة، نظرية وصف اللغة - Sprachtheorie Die Darstellungstheorie der Sprache جينا 1934، الطبعة الثانية، شتوتغارت1965.

ـ Ch. W. Morris:

ـ «أسس نظرية الإشارة -Grund-lagen der Zeichentheorie 1938

ـ «علم الجمال ونظرية الإشارة Asthetik und Zeichentheorie 1939

والعملان ترجمهما من الإنجليزية R. Posner بالاشتراك مع -J. Rehbe in ميونيخ 1972.

ـ R. Jakobson في اللسانيات والشعرية Linguistics and poetics في: Sebeok 1960 ص 350ـ377، وفي شاتمان وليفين 1967 ص296ـ322، وقد ترجمه إلى الألمانية كل من H. R. Blumensath و R. Kloepfer في.

وينظر: und In: Chatman und Levin 350ـ377 ،1960 Linguistics and poetics. In: Sebeok. Und Deutsch 971 Bd. II/ 1, 142ـ178 von H. Blumensath und in:

1972, 118 147 1967 ،296_322 Ihwe, in: Blumensath /

وينظر: -Aus dem Franzosis M. 1971 .chen von W. Bolle. Riffaterre, Strukturelle Stilistik .Munchen 1973

8 ـ (ينظر U. Gaier «في» الشكل والمضمون، وظائف الوسائل اللغوية الصوتية: From und Information - Funktionen sprachilcher ،Klangmittel كونستانتس 1971.

9 ـ ينظر: ،Heinrich Werber «علم الوحدات الصرفية -Morphe mik» في معجم اللغويات الجرمانية، تيوبينغن الطبعة الثانية 1980 ص 159 169./ كما وينظر: -Peter von Po ،lenz «بناء الكلمة / علم الصرف Wortbildung» في المصدر نفسه تيوبينغن 2/ 1980 ص 169 ـ 180.

10 ـ ينظر: نوام تشومسكي، درجات النحوية -Degrees of gram ،maticalness في فودور وكاتس 19644 ص 450 ـ 457.

11 ـ ينظر: .J. Dubois u.a (ينظر: 42 Lecture du poeme et isotopies multiples. In: Le Fran- .(1974 S. 217_236 ،çais moderne

12 ـ (ينظر: ،H. Enders الأسلوب والإيقاع، دراسات في الإيقاع الحر لدى غوتيه - Stil und Rhythmus Studien zum freien Rhthmus bei Goethe ماربورغ 1962.

13 ـ ينظر M. Riffaterre «الأسلوبية البنيوية -Strukturale Sti listik» 1971، وقد ترجمه من الفرنسية إلى الألمانية ،W. Bolle ميونيخ 1973.

ـ كما وينظر: ،H.R. JauB «القارئ بوصفه جهة حكم على التاريخ الجديد للأدب -Der Leser als In stanz einer neuen Geschichte der Literatur» بحث موجود في مجلة الشعر Poetica العدد السابع لعام 1975، ص 325 ـ 344.

ـ كما ينظر: ،W. Iser «القراءة، نظرية التأثير الجمالي ـ Der Akt des Lesens Theorie asthetisher Wir- kung. Munchen» ميونيخ 1976.

14 ـ ينظر: H. Heumann et al (eds.) «التلقي الأدبي، مباحث في نظرية العلاقة بين النصوص والقراء، ودراستها تطبيقيا -Literarische Re zeption: Beitrage zur Theorie des Texte-Leser-Verhaltnisses und seiner empirischen Erfors- chung»، بادربورن 1975.

15 ـ ينظر وبخاصة: -V. Sklovs ،kij «نظرية النثر -Theorie der Pro sa» 1925 ترجمتها G. Drohla من الروسية إلى الألمانية، فرانكفورت 1966.

16 ـ ومنهم موكاروفسكي، ينظر .J ،Mukarovsky «دراسات في الشعرية وعلم الجمال البنيوي -Stud ien zur strukturalen Asthetik und Poetik»، ميونيخ 1974.

17 ـ ينظر: ،W. A. Koch (ed.) «علم علامات النص والنظرية البنيوية للتلقي -Textsemiotik und struktu relle Rezeptionsheorie» هيلديسهايم ونيويورك 1976.

18 ـ ينظر: ،W. Spiewok «في

الوظيفة الجمالية للغة Zur asthetis-chen Funktion der Sprache» في مجلة الصوتيات وعلم اللغة ودراسة الاتصال، برلين العدد 24 لعام 1971، ص 328 ـ 333.

19 ـ ينظر: R. Posner، «المتناقضات الرمزية في الاستعمال اللغوي Semiotische Paradoxien in der Sprachverwendung»، في مجلة اللغة في عصر التقانة، برلين، العدد 57 لعام 1976، ص 109 ـ 128.

20 ـ ينظر: «اللغة الفصحى واللغة الشعرية Standard language and poetic language»، 1932 وقد ترجمها P.L. Garvin من التشيكية إلى الألمانية في Garvin 1964 ص 17 ـ 30 وكذلك في Freeman 1970 ص 40 ـ 56.

21 ـ ينظر: B. Eichenbaum «مقالات في نظرية الأدب وتاريخه Aufsatze zur Theorie und Ges-chichte der Literatur» ترجمه من الروسية إلى الألمانية A. Kaempfe، فرانكفورت 1965.

22 ـ ينظر: R. Ingarden، «العمل الفني الأدبي Das literarische Kunstwerk» توبينغن 1931، الطبعة الرابعة توبينغن 1972.

23 ـ ينظر: J.M. Lotman، «حول التحديد اللغوي والأدبي لمفهوم البنية Sur la delimination linguistique et literaire de la notion de struc-ture» في مجلة اللسانيات Linguis-tics العدد السادس لعام 1964، ص 59 ـ 72.

24 ـ ينظر: S. Schmidt (ed.)، «النص والمعنى وعلم الجمال Text, Bedeutung, Asthetik»، ميونيخ 1970.

25 ـ ينظر: B. Carstensen، «الأسلوب والمعيار، في وضع الأسلوبية اللسانية Stil und Norm Zur Situation der linguistischen Stilistik» في مجلة علم اللهجات واللسانيات، فيسبادن، العدد 37 لعام 1970، ص 257 ـ 279.

26 ـ ينظر: R. Barthes، «المتعة في النص Die Lust am Text»، فرانكفورت 1974.

27 ـ ينظر: R. Posner، الشعرية اللسانية «Linguistische Poetik» في معجم اللسانيات الجرمانية، توبينغن الطبعة الثانية، 1980، ص 692.

28 ـ ينظر: L. Huth، «الحقيقة الشعرية تتخذ اللغة موضوعا في الاتصال الشعري Dichterische Wahrheit als Thematisierung der Sprache in poetischer Kom-munikation»، هامبورغ 1972.

29 ـ ينظر: R. Grimminger «نبذة عن نظرية الاتصال الأدبي AbriB einer Theorie der literarischen Kommunikation» في مجلة اللسانيات ولأصول التعليم، ميونيخ العدد 12 لعام 1972 ص 277 ـ 293، والعدد 13 لعام 1973 ص 1 ـ 15.

30 ـ ينظر:

ـ D. C. Freeman، اللسانيات والأسلوب الأدبي Linguistics and literary» نيويورك، 1970.

ـ S. Chatman، «الأسلوب الأدبي Literary style» لندن 1971، طبعة

جديدة، أوكسفورد 1972.

31 ـ ينظر: W. Abraham und K. Braumuller: «الأسلوب والمجاز والنفعية Stil, Metapher und Pragmatik» في مجلة اللغة Lingua العدد 28 لعام 1971، ص 1 ـ 47.

32 ـ ينظر: B. Arvatov، الفن والإبداع Kunst und Produktion (1921 ـ 1930) ميونيخ، 1972.

33 ـ ينظر: K. Baumgartner، «مدى المنهجية في الشعرية اللسانية Der methodische Stand einer linguistischen Poetik» في: كتاب سنوي للجرمانية الدولية المجلد الأول / الجزء الأول لسنة 1969، ص 15 ـ 43.

34 ـ ينظر: S.J. Schmidt، «اللغة اليومية ولغة الشعر، محاولة لتحديد الفروق النوعية بينهما Der Allags-sprache und Gedichtsprach - Versuch einer Bestimmung der Differenzqualitaten في مجلة الشعر Poetica العدد 2 لسنة 1968 ص 283 ـ 303.

35 ـ ينظر: J. Cohen، «بنية اللغة الشعرية Structure du language poetique» باريس 1966.

36 ـ ينظر: E. Guelich und W. Raible (eds.)، «أنواع النصوص، أسس التمييز بينهما من منظور لساني Textsorten-Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht» فرانكفورت 1972 / الطبعة الثانية فيسبادن 1975.

37 ـ (باوم غيرتنر 1960 وبيرفيش 1965 وفون جيك 1971 / 1973).

38 ـ P. Valery، «مقدمة في الشعر introduction a la poetique، باريس 1938.

39 ـ ينظر: H. Burger، «لغة الأدب Literatursprache» في معجم اللسانيات الجرمانية، الطبعة الثانية، تيوبنغن 1980 ص 698.

40 ـ ينظر: R. Posner، «الشعرية اللسانية» في معجم اللسانيات الجرمانية 2 / تيوبنغن 1980 ص 693.

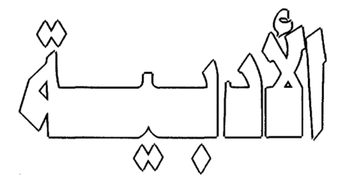
41 ـ ينظر: P. Brang، «المساهمة الروسية في الدراسة الأدبية الاجتماعية، محاولة لتقديم نبذة عنها Der russische Beitrag zur literatursoziologischen Forschung-Versuch eines Uberblicks» في الكتاب السنوي لعلم الجمال وعلم الفن العام، العدد 9 لسنة 1964، ص 167 ـ 207.

42 ـ ينظر: S.J. Schmidt، «أسس شعرية نص، نظرية وتطبيق Elemente diner Textpoetik Theorie und Anwendung»، ميونيخ 1974.

43 ـ ينظر: L. Fischer, Curtius, die Topik und der Argumenter-Vorstudien zur Argumentationsanalyse auch in der Werbung, In: Sprache im technischen Zeitalter Stuttgart, 143 ـ 114، 1972 / 42.

44 ـ ينظر: levy (ed.)، «نظرية الشعر The Theory of Verse» بريون 1966.

45 ـ ينظر: W. Dressler، مدخل إلى لسانيات النص Einfuhrung in die Textlinguistik، تيوبنغن 1972.



الأدبية والشعرية والبلاغة

• د. أحمد محمد ويس

قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة حلب

يدرك من له اشتغال بالنقد وبالنظرية الأدبية أن بين هذه المصطلحات الثلاثة التباسا وتشاكلا كان من نتائجه أن أدى إلى اختلاف في تفضيل واحدها على الآخر. وذلك أمر كان في النقد الغربي قبل أن ينتقل بعضه إلى الدراسات النقدية عند العرب.

وما نعنيه بـ «الأدبية» هو ما يقابل المصطلح الإنجليزي Literariness والفرنسي Litterarite(*)، في حين أن «الشعرية» هي المقابل للمصطلح الإنجليزي Poetics والفرنسي Poe-tique(**)، وأما «البلاغة» فيقابلها مصطلح Phetoric. والناظر في المصطلحين الأولين يجد أن كل واحد منهما مصدر صناعي مشتق من مصدر أصلي هو «الأدب» و«الشعر».

وعند هذين الأخيرين يمكن أن يقف المرء كي يجد أن طرفا من ذلك الاختلاف حول «الأدبية» و«الشعرية» عائد إلى أن المصدر

الأصلي لكل واحد منهما ليس مستقرا ولا ثابتا، على الرغم من أن السؤال عما يعد أدبا أو لا يعد قد يبدو بسيطا، ولكنه سؤال قلما حظي بإجابة شافية مثلما يقول وارين(1). وتحسن الإشارة هنا إلى أن «المعنى الحديث لكلمة «أدب» لم ينطلق (عند الغربيين) إلا في القرن التاسع عشر»(2) أو الثامن عشر على أبعد تقدير(3).

ولعل من أشهر محاولات تعريف الأدب تلك التي ترى أنه كتابة تخيلية Imaginative وليست بحقيقية(4). بيد أن إيغلتون يرى هذا التعريف قاصرا عن أن يفي الأدب حقه عبر تاريخه، فليس كل كتابة تخييلية أدبا ولا كل أدب تخييلا(5). ومن ثمة نراه يبحث عن محاولة أكثر نُجحا في جلاء ما به يكون جوهر الأدب فيجدها في تراث المدرسة الشكلية التي انتهت إلى أن الأدب أدب «لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة(6). ومن ذلك أن أعلن جاكوبسون (1896 - 1982) صاحب مصطلح «الأدبية» أن «موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، بل الأدبية، وهي كل ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»(7). فإذا ما شئنا الربط بين تعريف الأدبية هذا والتعريف الآنف للأدب خلصنا من ذلك إلى أن مكمن الأدبية ماثل في طريقة استعمال اللغة استعمالا يخرج بها عن المألوف.

وربما كان في هذا ما يكفي للتعريف بمصطلح «الأدبية»، إذ لا يبدو لنا ثمة إشكال فيه، ولم نعثر، في حدود ما اطلعنا، على اختلاف كبير في ترجمته سوى ما رأينا، لأنه، فيما يبدو، مصطلح يطابق مفهومه إلى حد بعيد. فهو من الاتساع بحيث يشمل الأدب جميعا، غير أن اتساعه يحتاج إلى تضييق وتحديد إذا ما أريد له أن يكون أداة ناجعة في التحليل، أي أنه لابد من أن يخضع للسياق الذي يرد فيه، وما السياق هنا إلا الجنس الأدبي، إذ إن لكل جنس «أدبيته» التي يمتاز بها. على أن جان إيف تادييه يريد أن يرى في مفهوم الأدبية «دلالة إيحائية اجتماعية ثقافية تتغير تبعا للزمان والمكان البشريين»(8). وذلك أمر يبدو لنا من بديهيات النقد.

فإذا التفتنا بعد ذلك إلى مصطلح «الشعرية» ألفينا له من الشيوع والسيرورة ما يفوق به سابقه، على الرغم من أنه يحمل مفهوما مفهوم «الأدبية»، بل لعله يطابقه أحيانا بآية هذا القول لتودوروف إذ يقول: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.. وبعبارة أخرى (فإن الشعرية) تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»(9). ومن الواضح أن هذا الوصف للشعرية يكاد يطابق وصف الأدبية عند جاكوبسون. ويتأكد هذا بقول تودوروف: «إن الشعرية تتحدد من حيث هي علم بالأدب.. (إذ) إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد وحده

بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية»(10). وهو يشير إلى أن هذا الاتساع بمفهوم «الشعرية» ليس من ابتداعه، بل هو وارد عند فاليري الذي أراد لمفهوم الشعرية أن يتسع ليشمل الأدب جميعه وذلك حين قال: «يبدو لنا أن اسم «شعرية» ينطبق عليه (أي على الأدب بمعناه الواسع) إذا (ما) فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»(11). ويحاول تودوروف تسويغ استعمال «الشعرية» على هذا النحو من التوسع «بالتذكير بأن أشهر الشعريات، شعرية أرسطو، لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي»(12). ولا يبدو هذا التسويغ موفقا، لأن أرسطو لم يدرس في «فن الشعر» إلا الأنواع الشعرية من ملهاة ومأساة وملحمة.

ويورد بالديك للشعرية معنيين هي في الأول منهما «مبادئ عامة للشعر أو للأدب على نحو العموم» وهي في الآخر «الدراسة النظرية لهذه المبادئ»(13).

ويعرّف كيبيدي فارجا الشعرية بأنها «نظرية أدبية»(14).

وفي هذا الاتجاه نحو توسيع الشعرية نجد ناقدا عربيا يتسع بمفهوم «الخطاب الشعري» فيرى أنه «كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد، أي كل إبداع نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته»(15).

ومن الواضح أن ثمة تجاذبا بين المصطلحين فكل واحد منهما يجتذب الآخر نحوه حتى ليبدوان كالشيء الواحد، فإذا شئنا مزيدا من البرهنة ألفينا ذلك عند جان كوهن حيث نراه يصوغ تعريفا للشعرية محتذيا فيه أنموذج تعريف الأدبية لجاكوبسون الذي مر بنا آنفا فيقول: «إن الشعرية هي ما يجعل من نص ما نصا شعريا»(16)، ويرى كوهن أن من شأن هذا التعريف أن «يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية. (فـ) هل الاختلاف (بينهما) في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة»(17). ولكن الذي يستخلص من مجمل كتابيه «بنية اللغة الشعرية» و«اللغة العليا» هو أن الخلاف بين الأدبية والشعرية خلاف يبدو في الدرجة أكثر منه في الطبيعة. فقد جعل كوهن الشعر هو اللغة العليا التي لها من التميز أكبر قدر، في حين يأتي النثر الأدبي تاليا له في ذلك(18).

والحق أن هذا الاتجاه في جعل الشعرية هي المنطلق في دراسة الأجناس ليس مقتصرا على كوهن أو من ذكرناه آنفا فحسب، وإنما هو اتجاه عام طبع معظم النظريات الأدبية التي وصفها تيري إيغلتون فقال: إنها «تضع في المقدمة و(على نحو لا شعوري) جنسا محددا وتستمد منه آراءها العامة.. وفي

حال النظرية الأدبية الحديثة كان للانزياح نحو الشعر دلالته الخاصة، ذلك أن الشعر من بين الأجناس الأدبية كلها هو الجنس الأشد انغلاقا عن التاريخ في الظاهر، والجنس الذي تتجلى فيه الحساسية بشكلها الأنقى والأقل تلوثا بما هو اجتماعي»(19).

ويلمح تادييه إلى ما حظي به مفهوم «الشعرية» من اهتمام في إشارة له إلى كثرة تلك المجلات والدراسات النقدية والمعاجم التي تحمل اسم «الشعرية» في القرن العشرين(20)، ثم نراه بعدئذ يميز بين نوعين للشعرية: فواحدة للنثر وأخرى للشعر(21).

وبرغم كل ما مضى من توسيع معنى الشعرية نجد من النقاد من لم يرتض أن تكون الشعرية شاملة كل الأدب، بل قصرها على الشعر، منطلقا في ذلك من اعتبار الأدب هو الجنس الكلي الذي تنطوي تحته مختلف الأنواع من شعر ومسرحية ورواية وقصة وما إلى ذلك من أنواع. وبذا يكون الشعر نوعا واحدا من الأنواع فحسب، ولا يسعه أن يشمل الأنواع الأخرى. وهكذا فلا يصح أن نحمّل مفهوم Poetics صفة شمولية تتجاوز الشعر إلى غيره من الأجناس(22).

ويعرض رينيه ويليك لمصطلح Poetics بمعناه الثاني الذي أورده بالديك آنفا، فيفضّل عليه مصطلح نظرية الأدب Literary theory، «لأن لفظة Poetry (الشعر) في اللغة الانجليزية ماتزال محصورة بالمنظوم من الكلام(***)، ولم تكتسب المعنى الواسع الذي تعنيه الكلمة الألمانية Dichtung، ولذا فإن كلمة Poetics تستبعد النظر في أشكال أدبية أخرى كالرواية أو المقالة»(23).

ومثل هذا الإحساس كان ساور بارت وهو في سياق ذكره مصطلحي «الأدبية» و«الشعرية»، فهو، إذ يفهم الشعرية على أنها «التحليل الذي يسمح بالإجابة عن هذا السؤال: ما الذي يجعل من رسالة ما أثرا فنيا»(24)، يقترح اسما بديلا لهذا المفهوم الذي عُبّر عنه بـ «الشعرية» هو مصطلح «البلاغة» كي يتفادى كل حصر للشعرية في الشعر، وكي يؤكد أن الأمر يتعلق بحقل عام للغة مشترك بين الأجناس كلها، فهو للنثر مثلما هو للأبيات الشعرية»(25).

ويمكن للمرء أن يتساءل عن سر اختيار بارت مصطلح «البلاغة»، من دون مصطلح «الأدبية» على الرغم من أن هذا الأخير يمكنه أن يقوم مقام الشعرية إذا كان الخوف مما يمكن أن ينتج عن مصطلح «الشعرية» من لبس هو مادعا بارت إلى النأي عنه؟ وطبعا فليس يملك المرء إجابة مؤكدة إلا الظن بأن بارت كان يريد من اختيار هذا المصطلح العودة إلى البلاغة بهدف إحيائها. ولعل مما يعاضد اقتراح بارت في إحلال «البلاغة» محل «الشعرية» ما أشار إليه تادييه من أن كلمة «بلاغة» تعادل كلمة «شعرية» في عنوان الكتاب الذي ألّفه واين بوث .W

Booth «بلاغة الرواية Rhetoric of fiction» الصادر سنة 1961م(26). ومما يقع ضمن هذا التقريب بين البلاغة والشعرية عندنا ما قام به عدد من الدارسين العرب ممن ترجم مصطلح Poetics بالإنشائية. وما الإنشائية إلا مصطلح بلاغي. وأخيرا فإن الناظر في الدراسات النقدية عند الغرب يلمح اتجاها قويا نحو البلاغة نهض في عقدي السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن، ولعله مايزال قويا. وذلك هو ما سمي بـ «البلاغة الجديدة»، هذه التي عزا إيفانكوس نجاحها إلى جملة أسباب يبدو أن أهمها تلك العلاقة اللازمة بينها وبين دراسات وسائل الإقناع في مجتمع ينحو يوما إثر يوم نحو علوم التحريض والدعاية(27).

وبعد.. فلعله قد تأكد ما قلناه في مفتتح هذا البحث من حصول المشاكلة والالتباس بين تلك المصطلحات التي هي في الحقيقة أوعية لمفاهيم متقاربة، ولم نقل متطابقة، لأنا نعتقد بأن بينها فروقا ما وإن تكن من الدقة والرهافة بحيث لا يُستطاع الإمساك بها على نحو سهل. ولعل ما بينها من التداخل والتماهي أكبر بكثير مما بينها من اختلاف. وبرغم ذلك فلسنا نرى أن واحدا منها منفردا يمكن له أن يقوم مقام الآخرين على نحو دائم، بدليل أنه لا يكفينا أن نصف ما نقع عليه في النثر من ملامح شعرية بأن نقول: إنها ملامح أدبية، إذ الحال أننا أمام شعرية للنثر. وقل مثل ذلك في الشعر، إذ على الرغم من أنه داخل ضمن الأدب فإن مصطلح «الأدبية» لا يفي بوصف ما للشعر من خصائص، لأننا إذ ذاك نكون تلقاء خصائص شعرية لا يفي بحقها إلا بمفهوم «الشعرية». وربما كان الشأن مختلفا إزاء مصطلح «البلاغة»، فهو قادر - إذا ما انتزع مما علق به - على أن يسع الأدب بمختلف أجناسه وأشكاله. بيد أن ما يحمله من مفهوم لابد له من أن يكون متغيرا تبعا للجنس الذي يدرسه، ومن ثم فلا تكون لدينا بلاغة واحدة فحسب، بل هي جملة بلاغات، شأنه في ذلك شأن «الأدبية».

هوامش

(*) ترجمه محمد عناني بـ «الأدبية» و«الطابع الأدبي» و«أدبية الأدب»، انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، ط1 الشركة العربية العالمية للنشر لونجمان القاهرة 1996، ص 50 وترجمه بـ «الأدبية» إبراهيم الخطيب في ترجمته كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ط1 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط 1982، ص 35 ومثله قاسم مقداد في ترجمته كتاب جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ط وزارة الثقافة دمشق 1993، ص 324

واستعمل توفيق الزيدي «الأدبية» في عنوان كتابه: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط سراس للنشر تونس 1985.

(**) وترجمته بـ «الشعرية» هي التي سرت لدى الكثرة الكاثرة من النقاد والمترجمين العرب مما لا نرى حاجة للتمثيل له لاشتهاره، ولكن ثمة من النقاد من ترجم المصطلح بـ «الشاعرية» ومن هؤلاء سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1 دار الكتاب اللبناني بيروت 1985، ص 127 وعبدالله الغذامي في كتابه: الخطيئة والتكفير، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة 1985، ص 18-19 وهو يرى أن مصطلح Poetics يضم في طياته مفهومي «الأسلوبية» و«الأدبية» ولكنه يتجاوزهما، ولأنه مصطلح غير مختص بالشعر وحده فقد ترجمه بـ «الشاعرية»، لأن لفظة «الشعرية» قد تؤدي، في رأيه، إلى لبس يذهب الظن معه إلى اختصاصها بالشعر فحسب. ويستشهد الغذامي في تسويغ استعماله مصطلح «الشاعرية» بالاستعمال الشائع له، إذ يقول الناس في وصف جمال ما حولهم: موسيقا شاعرية ومنظر شاعري وموقف شاعري. وهم لا يقصدون بذلك إلى الشعر وإنما يقصدون جمالية الشيء، وطاقته التخييلية (ص 20). ويبدو غريبا أن يؤثر الغذامي النسبة إلى «الشاعر» دون «الشعر» خوف الالتباس!!.. فالحق أن اللبس - إذا صح أن ثمة لبسا - حاصل في كلا المصطلحين، إذ إن كل واحد من المصطلحين هو، بمعناه اللغوي، خاص بـ «الشعر» أو بـ «الشاعر». فلماذا يكون اللبس فـ «الشعرية» ولا يكون في «الشاعرية»؟!.. على أننا إذ نرى أن مصطلح «الشعرية» أولى في الاستعمال من «الشاعرية» نحسب أن مفهوم «الشعرية» صار متداولا بين النقاد والدارسين العرب بحيث لا يكون فيه لبس.

وثمة من النقاد من ترجم Poet-ics بـ «الإنشائية» من مثل عبدالسلام المسدي في كتابه: الأسلوبية والأسلوب، ط4 دار سعاد الصباح الكويت 1993، ص 171 وهو يورد الإنشائية مع «الشعرية» في سياق تفضيل الأولى على الثانية. وممن ترجم المصطلح كذلك الطيب البكوش في ترجمته كتاب: مفاتيح الألسنية، لجورج مونان، منشورات سعيدان تونس 1994، ص 54، 69، 169 وفهد عكام في ترجمته كتاب: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، لجان لوي كابانس، ط1 دار الفكر بدمش 1982، ص 94، ومحمد رجب البارد في بحثه: الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي، علامات، مج7 ع26 شعبان 1418هـ، ص191. وينتقد عبدالله الغذامي هذا الاستعمال باعتباره «يحمل جفاف التعبير المدرسي العادي» الخطيئة والتكفير، ص18. وهناك من ترجم المصطلح بـ «فن الشعر»، وعلى ذلك يوئيل يوسف عزيز في ترجمته مقالا لإدوارد ستاكيفينج بعنوان:

فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، مجلة الأقــلام، العــدد 11 ـ 12 سنة 1989 وحامد أبوأحمد في ترجمته كتاب: نظرية اللغة الأدبية، لإيفانكوس، ط مكتبة غريب 1992، ص176، وترجمه جابر عصفور بـ «علم الأدب» في ترجمته كتاب: عصر البنيوية، لإديث كريزويل، ط1 دار سعاد الصباح الكويت 1993، ص 402.

ومن النقاد والمترجمين من عرّب الكلمة فقال «بويطيقا»، ومن هؤلاء سامي الدروبي في ترجمته كتاب: المجمل في فلسفة الفن، لكروتشه، تر: سامي الدروبي، ط2 دار الأوابد دمشق 1964، ص107 وإحسان عباس ومحمد يوسف نجم في ترجمتهما كتاب: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، لستانلي هايمن، ط دار الثقافة بيروت (د.ت) 1/ 23، 31، 160 و2/ 207 ومنهم خلدون الشمعة في كتابه: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1974، ص166 ومحمد عصفور في ترجمته كتاب: مفاهيم نقدية، لرينيه ويليك، ط عالم المعرفة الكويت 1987، ص8، 392، 394، 396، 431 وعبدالمقصود عبدالكريم في ترجمته كتاب: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، لديفيد بشبندر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996، ص97 وسيزا قاسم في بحثها: حول بويطيقا العمل المفتوح، قراءة في اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط، فصول، مج4 ع2، 1984، ص228 وماهر شفيق في بحثه: البويطيقا البنيوية، فصول مج1 ع2 سنة 1981، ص 246 وجابر عصفور في كتابه: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997، ص 304.

(1) انظر: نظرية الأدب، ص 19.

20) إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة دمشق 1995، ص 38 وقارن بـ: بارت: درس السيميولوجيا، ص 34.

(3) انظر: تودوروف: مفهوم الأدب، ص 35 ـ 36.

(4) انظر: إيغلتون: نظرية الأدب، ص 9.

(5) انظر: نظرية الأدب، ص 9 ـ 11 وهو ما يؤكده فيليب هامون في بحثه: الأدب = حرية + قيد، ص301 وتودوروف في: مفهوم الأدب، ص 42.

(6) انظر: نظرية الأدب، ص11.

(7) BALDICK, CHRIS: The Concise Oxofrd Dictionany of Literary Terms, Oxford University Press, 1996. P 123.

(8) النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم مقداد، ط وزارة الثقافة دمشق 1993، ص 325.

(9) الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1 دار توبقال للنشر للدار البيضاء 1990، ص23.

(10) الشعرية، ص84 وانظر كتابه الآخر: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1 دار شرقيات القاهرة 1994، ص134.

(11) الشعرية، ص23ـ24، وقارن بـ: برونل، ب. ورفاقه: النقد الأدبي، تر: هدى وصفي، ط دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ـ باريس 1990، ص32.

(12) الشعرية، ص24.

(13) The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, 172P.

(14) تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص331.

(15) مرتاض، عبدالملك: بنية الخطاب الشعري، ط1 دار الحداثة بيروت 1986، ص34.

(16) اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995، ص10.

(17) اللغة العليا، ص10.

(18) انظر: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1986، ص23 وقارن بـ ص142.

(19) نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية 1972، ص94 وانظر أيضا: ص19.

(20) النقد الأدبي في القرن العشرين، ص331 ويمكن الرجوع إلى الببليوجرافيا التي أوردها تودوروف في آخر كتابه: الشعرية.

(21) المصدر السابق، ص331ـ 332.

(22) انظر: عبدالله، عادل: البويطيقا ((Poetics علم الشعر أم علم الأدب، مجلة الأقلام، ع 11ـ12 س 1989، ص 253.

(***) القول إن كلمة «شعر» ماتزال محصورة بالمنظوم قول منقوض بما يذكره جراهام هو من أنها تستعمل بمعنى واسع بوصفها مرادفة للأدب التخييلي. انظر: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973، ص 119ـ120، 122 وص 26 وانظر: ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف نجم، ط 1 دار صادر بيروت 1967، ص 9ـ10، 87، 166 وتشارلتن فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، ط1 لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945، ص 1 وريتشاردز، أ، إ: مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1962، ص 123 وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 9ـ10.

(23) مفاهيم نقدية، ص 8، 431.

(24) قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، ط1 إفريقيا الشرق الدار البيضاء 1994، ص 107 وقارن بـ: الأدب بلاغة، ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، لمجموعة، تر: سعيد الغانمي، ط1 المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء 1990، ص 54 وتعريف الشعرية هذا موجود بنصه عند جاكوبسون، انظر: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك بن حنون، ط1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1988، ص 24.

(25) المصدر السابق، ص 107ـ

108 وقارن بـ : الأدب بلاغة، ص 54 ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى ما وقع فيه المسديّ من توهّم أن ترجمة مصطلح Poetique بـ (الشعرية) «قد تحدّ من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول «بويطيقا»، والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما» الأسلوبية والأسلوب، ص 171 فإذا صح نقد هذه الترجمة فهو بالضرورة ينطبق على اللفظة الأجنبية، لأنها هي الأخرى مشتقة من Poet أيضا. وPoet صار اسما يختص بالشاعر أو يكاد، غير أن ما قاله بارت آنفا يشير إلى أنه نقد غير صحيح.

(26) النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 338 وقارن بـ : تودوروف: الشعرية، ص 51. وقد ترجم كتاب بوث إلى العربية بعنوان: بلاغة الفن القصصي، تر: أحمد خليل عودات وعلي الغامدي، ط جامعة الملك سعود الرياض 1994.

(27) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص 177. ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى بعض الدراسات في هذا الاتجاه من مثل: البلاغة العامة، لجماعة لييج 1970 و: البلاغة المقيدة، لجيرار جينت، تر: الصديق بوعلام، مجلة العرب والفكر العالمي ع7 صيف 1989، و: العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، لبول دي مان، تر: سعيد الغانمي، ط المجمع الثقافي، أبوظبي 1995، وعلم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، لبرند شبلنر، تر: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية القاهرة 1991، وكتاب واين بوث: بلاغة السخرية، منشورات جامعة شيكاغو 1974، ومن أبرز الدراسات العربية في هذا السياق كتاب صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، وبحث محمد العمري: بلاغة السخرية الأدبية، علامات، مج5 ع20 صفر 1417 هـ ض 21.



الأجرومية أهميتها وشروحها

موضوع الآجرومية، ومنهج مؤلفها وأهميتها.

لم يعرف كتاب في علم من العلوم اشتهارا كبيرا، وذيوعا واسعا مثل ما عرفه مؤلف ابن آجروم حيث انتشر بصفة مذهلة، وشاع شرقا وغربا باسم مؤلفه أكثر من اسمه إذ لا تخلو كتب التراجم التي ذكرت سيرته، وأخباره من ذكر هذه الكنية، وذكر معناها بالعربية، وهو الفقير الصوفي!

د. لطيفة الوارتي
كلية الآداب. وجدة

وقد اشتهر هذا المؤلف للتوفيق الذي ناله صاحبه في ورقات معدودة، حيث تميز بحسن ترتيبه، وإلمامه بأبواب النحو في تسلسل طبعي، فقد استهل كلامه بتعريف الكلام وعلاماته، ثم باب الإعراب وأقسامه، وعلاماته، وأقسام المعربات، فباب الأفعال وأقسامها، ومرفوعات الأسماء، وعددها. مستهلا بالفاعل، فالمفعول الذي لم يسم فاعله، فالمبتدأ والخبر، واسم كان وأخواتها، وخبر إن وأخواتها، ثم التوابع الأربعة وهي: النعت، والعطف، والتوكيد، والبدل مبنيا لكل واحد منها أقسامه، وأحكامه.

وعند الانتهاء من هذه الأبواب أتبعها بباب منصوبات الأسماء فقسمها إلى خمسة عشر قسما مبتدئا بباب المفعول به، فالمصدر، وظرفي الزمان والمكان، والتمييز، والمستثنى، واسم لا النافية للجنس، والمنادى، والمفعول لأجله، والمفعول معه، وخبر كان وأخواتها، واسم إن وأخواتها، والنعت، والعطف، والتوكيد، والبدل دارسا كل باب بدقة وتفصيل، ومبنيا أحكامه، وقضاياه.

ثم أتبع هذه الأبواب بباب مخفوضات الأسماء فقسمها إلى أقسام ثلاثة: قسم مخفوض بالحرف، وقسم مخفوض بالإضافة، وقسم تابع للمخفوض.

وبهذا الباب أنهى هذه المقدمة.

وهي كما تبدو من عرض

موضوعها، وقضاياها محدودة لا تتناول كل موضوعات النحو، إذ ذكرت أهم الجوانب، وأهم الأبواب التي يحتاجها طالب هذا العلم. وأغفلت جوانب أخرى إليها الطالب في المطولات.

ورغم هذا الاختصار، والاقتصار في تناول هذه القضايا إلا أنها وجدت إقبالا كبيرا، وانتشارا واسعا في كل أقطار العالم لا سيما وأنه ألفها تجاه الكعبة الشريفة فقد تميزت باختصارها الذي جعلها سهلة التناول بسيرة الفهم بحيث تجعل كل قارئ يعمل على تحصيلها، وفهمهما، بل وحفظها أيضا.

وقد ألمت هذه المقدمة بأبواب النحو، وترتيبها في تسلسل طبعي، وتدرج دون أن تتعمق في دراسة القضايا، وتفسير معانيها، وشرح أغراضها بل أشارت إلى كل هذه الأغراض إشارة خفيفة مختصرة بألفاظ واضحة سهلة مبينة للمعاني معتمدة على القواعد الجليلة، والعلامات الظاهرة كقوله مثلا في تعريف الكلام: (الكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع.....) وقوله في تعريف الاسم: (الاسم يعرف بالخفض والتنوين...) وقوله في تعريف الفعل: (والفعل يعرف بقد والسين....) وقوله في تعريف الإعراب: (الإعراب هو تغيير أواخر الكلم....) إلى غير ذلك من التعريفات الواضحة البينة التي لا تحتاج إلي تعمق الفكر، وإرهاق الذهن لفهم المعنى، واستخراج الغاية المقصودة.

وتميزت أيضا بذكرها عددا ممكنا من أقسام الحروف كحروف الجر، وحروف النصب، وحروف الجزم، والمواضع التي يدخلها كل حرف من هذه الحروف، والتغيير الذي يحدثه في المكان الداخل فيه.

ولعل أهم ميزة اتسمت بها هذه المقدمة فضلا عما ذكر التحصيل المفيد لعلامات الإعراب، وذكره للأصول، والفروع، حيث جعل فصلا خاصا بهذه القضايا في قوله: (فصل) (المعربات قسمان: قسم يعرب بالحركات، وقسم يعرب بالحروف).

فهو امتحان للذهن، واختصار للطالب الذي يضل ذهنه في عدم تمييزه لتلك العلامات المتشعبة. قال عبدالله كنون: (وإذا علمنا أن مدار النحو كله على معرفة أنواع الإعراب، وإتقان أحكامه علمنا أن أهمية هذا التحصيل، وذكر العلامات مقسمة إلى حروف، وحركات بعد ذكرها مجتمعة بحسب أنواع الإعراب).

وقد زاد في انتشار هذه المقدمة شرقا وغربا طريقة مؤلفها في صياغة قواعد النحو، إذ هي طريقة مبسطة خالية من التعقيدات، والاستطرادات، والإطنابات المملة التي تتناسب وعقل المبتدئ في النحو لأنها تراعي مستواه، وإمكاناته الذهنية، ولأنها تصرفه عن عالم المجردات إلى عالم المحسوسات في الأمثلة التي يأتي بها لشرح القواعد التي تحتاج من الطالب الإتقان والدقة. وبالجملة كانت في جوهرها مراعية لقواعد علم التربية، وعلم النفس الحديث، فهي مازالت إلى اليوم تغزو معاهدنا، ومدارسنا نظرا لما أتت به من جديد، وما قامت به من ثورة ضد المصنفات الطويلة المعقدة التي كانت مستعملة في عصر ابن آجروم وقبله، إذ حققت

بفضل مؤلفها معجزة في ميدان النحو الذي أصبح مقرونا باسم آجروم.

و (الآجرومية) هذه اللفظة التي أصبحت جارية على الألسنة على ممر العصور في مختلف البيئات، وأصبحت مقررة في مرحلة التعليم الابتدائي بتناولها الطالب بالحفظ ثم بالشرح بعدما يتم حفظ القرآن الكريم. وبعد الإلمام بها، ومعرفة محتواها، والقدرة على تطبيق قواعدها ينتقل إلى المرحلة الثانية في النحو، حيث يشرع في دراسة ألفية ابن مالك التي تعتبر امتدادا، وتوسيعا للقواعد التي سبق له أن درسها في مقدمة ابن آجروم.

فابن آجروم إذن يعتبر من الشخصيات المغربية التي أسدت لعلوم اللغة في عصر المرينيين خدمة عظيمة لا تقدر قيمتها، وبذلك خلد اسمه على مر الدهور، واستطاع غزو كل بيت، وكل مدرسة، وكل مكتبة، ولعل الشروح التي أقيمت على مؤلفه المتعددة المناهج، والمختلفة الطرق خير دليل على النجاح الذي حققه في هذا المجال.

شروح الآجرومية، ومنهج مؤلفيها.

انتشرت الآجرومية انتشارا كبيرا، ونالت اهتمام العلماء شرقا وغربا، فانكبوا عليها مفسرين ألفاظها، وشارحين معانيها.

فقد شرحها العلماء شروحا عديدة، ونظموها أنظاما مختلفة، وشرحوا هذه الأنظام، وحشوا على الجميع، وأعربوها، وكتبوا متممات لها، ووضعوا تمارين عليها بشكل يفوق الحصر، ولا يكاد يحصيه أحد وقد تميزت شروحها بمناهج عديدة، وطرق مختلفة، فأول من شرحها أبويعلى الحسني المتوفي في القرن الثامن الهجري شرحا يسيرا معتمدا على إبراز معاني الألفاظ دون التعمق في القضايا، والأغراض معتمدا علي الشواهد القرآنية، والحديثة، والشعرية، وأساليب العرب حيث يذكر المعنى بوضوح تام، ثم يعرب ألفاظها إعرابا كاملا. وقد اشتهر هذا الشرح بين طلاب العلم.

وكذا سار الراعي المتوفي سنة 853 في شرحيه: «عنوان الإفادة» و «المستقل بالمفهومية» حيث تميزا باليسر، وسرعة الفهم.

ومن شروحها المختصرة أيضا شرح الشيخ عبدالرحمن المكودي النحوي المغربي المتوفي سنة سبع وثمانمائة (807 هج) إذ تميز بشرح الألفاظ دون التعمق في المعنى.

واتبع خالد الأزهري في شرحه المنهج نفسه. وقد وجد إقبالا كبيرا، واهتماما عظيما من العلماء، فانكبوا عليه يشرحون معانيه ويدرسون قضاياه ويثبتون فوائده العلمية، ومنهجه اليسر، واتخذه أيضا طلاب العلم مصدرا أساسا للدراسة والتعليم في جامع الأزهر وجامع القرويين وبعض مدارس سوس.

ومن العلماء من تعمق في شرح الآجرومية، ودراسة قضاياها دراسة دقيقة تحتاج إلى إمعان الفكر، وسعة النظر، وثقافة واسعة لفهم المعاني، واستخراج الغاية المقصودة معتمدين في توضيح ذلك على الآيات القرآنية،

والشواهد الحديثية، والشواهد الشعرية، وأساليب العرب. ومستدلين علي آرائهم النحوية المؤيدة لمذهب ما، أو المعارضة بأقوال النحاة، والعلماء، مستنبطة من مؤلفاتهم، وإنتاجياتهم العلمية.

ومن هذه الشروح شرح أبي الحسن المالكي المتوفي سنة تسع وثلاثين وتسعمائة (939 هج)، حيث قال:

في مقدمة مؤلفة: «.... إني وضعت شرحا على المقدمة «الآجرومية»، وسميته «بالكواكب الضوئية في حل «الآجرومية» فجاء بحمد الله وافيا بالمقصود على أني رأيت أكثر المشتغلين بهذه المقدمة تقتصر عن مطالعتهم، وعرفهم أكثر ما فيه، فاستخرت الله العظيم في أن ألتقط منه نبذة جليلة في حل ألفاظ «الآجرومية» مجتنبا التطويل الممل، والاقتصار المخل ليكون تبصرة للمبتدئ ويشده لغيره.....»

وكذلك شرح العلامة السوداني المتوفي سنة خمس وأربعين وألف (1045هج) الذي سماه «الفتوحات القيومية في شرح المقدمة الآجرومية» وهو شرح مفيد وجد إقبال العلماء، واهتماماتهم بما تضمنه من فوائد علمية، وقضايا غزيرة.

ومن أهم شروحها أيضا شرح العلامة على بن بركة التطواني المتوفي سنة عشرين ومائة وألف (1120 هج) حيث تميز هذا الشرح بالدقة، والإتقان، وتوفره على «المادة الغزيرة الفائدة».

واتخذ بعض العلماء منهجا منفردا حتى عده بعضهم غريبا، ووصفه بأنه شرح مزدوج يشبع الكلام على الناحية النحوية، ثم يتبعه بالكلام على الأغراض الصوفية بطريقة الإشارة.

ومن هذا المثال شرح العلامة علي بن ميمون الإدريسي الغماري الحسني المتوفي سنة سبع عشرة وتسعمائة (917 هج). وسمى شرحه «الرسالة الميمونة في توحيد الآجرومية» وله شرح آخر سماه «النعم الربانية بشرح معاني الآجرومية».

وعمل بعضهم على نظم ألفاظ هذه المقدمة متتبعا تنظيم صاحبها دون تقديم باب، أو تأخير آخر، ومن هذا النمط نجد «نظم الآجرومية» لعبدالرحمن بن موسى المغربي المتوفي سنة ثلاث وثلاثين وتسعمائة و «الدرة المضيئة في نظم الآجرومية» لمحمد الغزي المتوفي سنة تسع وثلاثين وتسعمائة (939هج) وغيرها من الشروح.

ومن العلماء من اقتصر على إعراب ألفاظ هذه المقدمة دون شرح، أو تفسير، أو توضيح فمن ذلك «إعراب الآجرومية» لخالد الأزهري المتوفي سنة خمس وتسعمائة (905 هج). و «الفوائد السنية في إعراب أمثلة الآجرومية» لمحمد بن يحيى بن تقي الدين الفرضي المتوفي سنة تسعين وألف (1090 هج). وغيرها من النماذج.

واقتصر بعضهم على دراسة شروح الآجرومية، واستخراج شواهدها، ودراستها، ومن ذلك شرح الآجرومية للأزهري الذي وجد إقبالا كبيرا، واهتماما عظيما، فانكب العلماء عليه بالشرح، والتفسير، والتوضيح،

مثال ذلك «حاشية على شرح الأزهري على الآجرومية» لشهاب الدين القليوبي المتوفي سنة سبعين وألف (1070 هج). و «حاشية على الفتوحات القيومية للسوداني» للمهدي الوزاني المتوفي سنة اثنتين وأربعين وثلاثمائة وألف (1342 هج)، و «تعليقات على الفتوحات القيومية» لمحمد أقصبي المتوفي سنة أربع وستين وثلاثمائة وألف (1364 هج). وغيرها من الشروح. وبعضهم عمل على دراسة شواهد هذه الشروح، وتفسيرها، واستخراج الشاهد النحوي فيها، وإعراب ألفاظها من أمثلة ذلك «بداية التعريف في شرح شواهد سيدي الشريف» لأحمد بن محمد بن يوسف الدقون سنة إحدى وعشرين وتسعمائة (921هج)، وهو شراح لشواهد أبي يعلى الحسني صاحب «الدرة النحوية في شرح الآجرومية» لعبدالكريم القسطنطيني المتوفي سنة ثلاث وسبعين وألف (173 هج)، وغيرها من المؤلفات.

ومن العلماء من قام بشرح المنظومات التي نظمها غيرهم، فمن أمثلة ذلك نجد «فتح رب البرية على الدرة البهية في نظم الآجرومية لميمون الفخار» لكنون محمد بن محمد التهامي المتوفي سنة ثلاث وثلاثين وثلاثمائة وألف (1333 هج). وبعضهم استعان بهذه الشروح في شرحه على الآجرومية أو مؤلفات نحوية أخرى فيحيل على الشرح وصاحبه أحيانا، ويغفل الإشارة إليه أحيانا أخرى. وبعضهم يرمز إلى هذه الشروح بأول حرف من اسم مؤلفيها. ومما تميزت به شروح هذه المقدمة أيضا إقامة ختمات لها ك «ختم على مقدمة ابن آجروم» لجعفر ابن إدريس الكتاني المتوفي سنة ثلاث وعشرين وثلاثمائة وألف (1323هج). و «ختم على المقدمة الآجرومية» لمحمد بن قاسم القادري المتوفي سنة إحدى وثلاثين وثلاثمائة وألف (1331 هج) وغيرها. هذا ما تيسر لي من الاطلاع على مناهج العلماءالذين شرحوا الآجرومية، أو أعربوا ألفاظها، أو نظموها، أو عملوا على استخراج معانيها، وإبراز الغاية المقصودة منها، ودراسة قضاياها.

والله أسأل التوفيق والإعانة على ما قصدت

الهوامش

1. بغية الوعاة 1/ 238، ذكريات مشاهير 20/ 14.
2. متن الآجرومية، ص2.
3. المصدر نفسه، ص2.
4. نفسه، ص2.
5. نفسه، ص8،6،3،2.
7. نفسه، ص6.
8. ذكريات مشاهير رجال المغرب، ج20، ص14 - 15.
9. هذه هي المنهجية المتبعة في المدارس السوسية.
10. مظاهر الثقافة المغربية دراسة في الأدب المغربي في العصر المريني، 207 - 208.
11. ذكريات مشاهير رجال المغرب 20/ 20.
12. حققه الأستاذ عبدالرحمن الطلحي لنيل درجة دبلوم الدراسات العليا مكة المكرمة السعودية سنة 1994.
13. توجد نسخ عديدة من مؤلفة في الخزانة العامة والملكية وخزائن أخرى ولي منه نسخة خاصة.
14. في نسخة الخزانة العامة رقم 1649 «الجرومية» ولعذل الصواب ما أثبت نسبة إلى ابن آجروم.
15. ذكريات مشاهير رجال المغرب 20/ 21.
16. المصدر نفسه 20/ 22.

نظرية الأدب ما بعد الكولونيالي (×)

• كيث جرين وجيل ليبيهان

ترجمة: شحات محمد عبد المجيد/مصر

عُرفت، حديثا فحسب، نظرية الأدب ما بعد الكولونيالي بوصفها مجالا محددا ضمن إطار الدراسات الأدبية في التعليم العالي. أما بدايتها، من حيث هي خطاب -dis courseداخل الأكاديمية، فأمر ذو جذور متعارضة، لكنه يمكن التعرف إلى موقع هذه النظرية داخل الأكاديمية، الآن، من خلال صدور عدد من المقدمات الموجهة للراغبين في هذا الموضوع، بداية من دليل أشكروفت Ashcroft الذي وضعه لطالب هذا الحقل المعرفي وأطلق عليه اسم «الإمبراطورية ترد «The Empire Write back (1989). وأيا ما كانت أصول «نظرية

الأدب ما بعد الكولونيالي - Post Colonial Literary theory»، فإنها تبقى قضية قابلة لكثير من الاستئنافات بين المنظرين المعاصرين، كما تظلل المجال الأول لنقاشات تندرج، غالبا، تحت عنوان يضم هذا الجماع من النظريات والآداب. وهذا هو نفسه ما تصفه الباحثة الجنوب أفريقية، البيضاء، آن ماكلينتوك Ann McClintock التي تدرس الآن في الولايات المتحدة الأمريكية، قائلة إنه ثمة مشكلة تتصل باصطلاح ما بعد الكولونيالي؛ إذ:

«كيف يمكن لواحد منا أن يفسر، من ثم، هذا الفضول التام لتردد حرف الجرد «ما بعد ـ post» في حياتنا الثقافية المعاصرة □ما بعد حداثي، ما بعد نسوي، ما بعد فرويدي.. إلخ○ ليس فقط داخل الجامعات، ولكن في أعمدة الصحف اليومية أيضا، بل وعلى ألسنة المشاهير من رجال الإعلام؟

إن جزءا من السبب، على الأقل في حالة «ما بعد الكولونيالية»، هو ذيوع marketability هذا الاصطلاح أكاديميا، ففي حين أن كلمة لله"P - C"، مقبولة هي الأخرى، فإن كلمة «ما بعد الكولونيالية» تعد أكثر الكلمات قبولا أثناء المناقشات وأقل الأصوات الأجنبية مثارا للشك مقارنة بكثير من الكلمات العمد والمشكوك فيها، كاصطلاح «دراسات العالم الثالث» الذي تشوبه أيضا شبهة اتهام أقل مما يشوب اصطلاحا مثل «دراسات في الكولونيالية الجديدة»، أو لنقل اصطلاحا من قبيل «حرب المستعمرتين». إن مصطلح «ما بعد الكولونيالية» أكثر كونية Global وأقل اهتراء من مصطلح «دراسات الكومنولث». ويدين هذا النجاح المؤقت، أو المرحلي، لمصطلح ما بعد الكولونيالية بالكثير جدا لذيوع مصطلح «ما بعد الحداثة post-modernism».

ونظرا لكون مصطلح «ما بعد الكولونيالية» مجالا رئيسيا، منظما ينبثق من الدراسات البينية ومن أرشيف المعرفة، فإنه يجعل من «تسويق» marketing كل الأجيال الجديدة من فرق الباحثين والمقالات والكتب والمحاضرات، أمرا ممكنا».

(ماكلينتوك، 1994 : 299)

وتكشف ماكلينتوك، هنا، عن الأسباب الأكثر جذرية وراء مصطلح «ما بعد الكولونيالية» إنها تفترض أن للمصطلح القليل مما يجب فعله مع الآداب التي تكوِّن طبيعة خاصة، أو مجموعة مترابطة، أو لنقل بالأحرى ما يجب أن يقوم به ذلك العنوان Label من ممارسات متميزة لتدريس الأدب وتعلمه، وما لم تستطع مجموعة بعينها من النصوص أن تأتلف معا وتباع كوحدة واحدة، ذات هيئة محددة من الأهداف والموضوعات التي سوف يبلغها طالب هذا المجال المعرفي في النهاية، فإن المؤسسة □الأكاديمية○ لن تقبل هذه الوحدة الدراسية □الكُورس○، وحتى

تقبلها المؤسسة، فإنه يجب أن تكون قد بيعت لعدد ثابت من الطلبة، وإلا فليس من العملي أن يُعقد امتحان فيها. إن ماكلينتوك تفترض أن مصطلح «ما بعد الكولونيالية» هو، ببساطة، حيلة ناجعة للتسويق.

ويمكن أن نطلق مصطلح «ما بعد الكولونيالية» على هذا الجُماع من الآداب التي تمحورت حولها الكثير من الخطابات النقدية، وقد تذيع أيضا هذه الآداب بوصفها واحدة من الأنواع التالية أو شيئا آخر:

- آداب العالم الثالث.
- آداب الكومنولث.
- الآداب الجديدة المكتوبة بالإنجليزية.
- الآداب العالمية (المكتوبة بالإنجليزية).
- الكتابات المهاجرة.
- كتابات اليهود المنفيين (كتابات المنفى مثل كتابة البريطانيين الآسيويين).
- الآداب السوداء.

ومن المهم أن نؤكد على أن الاصطلاحات الواردة أعلاه ليست مترادفات، فالجمع بينها أمر فضفاض جدا؛ إذ ثمة اصطلاحات بعينها تكون أكثر امتناعا، وأكثر تحديدا من غيرها (وربما تحمل أكثر من معنى). فالكتابات المهاجرة، على سبيل المثال، عنوان معروف يحيل إلى أي واحد من أولئك الكتّاب الذين كتبوا بعد ارتحالهم عن أوطانهم، سواء كان ذلك اختيارا أو جبرا: ومن أكثر الأمثلة شيوعا على ذلك كتابة سلمان رشدي وصمويل بيكيت.

وبوضوح، فإن هذا النوع من الكتابات لا يمتلك، بالضرورة، أي شيء يمكن فعله مع هوية عنصرية Racial أو إثنية □عرقية○ ethnic، بالطريقة التي قد تَمتلكها الكتابة السوداء.

ولنقل، تفصيلا، إن القضية - مهما كان العنوان المعروفة به - سوف تكون أكثر عمومية، وذلك ما يجب علينا حقيقة أن نصله بمجموعات □أو تجمعات○ بعينها؛ من الأوطان، وربما نصله، من ثمّ، بتجمعات عليا داخل الولايات المتحدة. إن سلمان رشدي يعارض حتى هذا النوع من التجمعات، ويصر على أن «الأدب المكتوب بالإنجليزية» يجب أن يكون كافيا لاعتباره تجمعا في حد ذاته. إن رشدي يفترض أن أي تقسيم ثانوي آخر يمكّن قانون الأدب المكتوب بالإنجليزية عن تقاليد بريطانيا من مواصلة مركزيته، مع تهميش الآداب المكتوبة بالإنجليزية عن أوطان أخرى. ويتمثل دفاع سلمان رشدي في أنه يقف ضد مصطلح «كومنولث» بشكل خاص. إنه يفسر أن ثمة صعوبة خاصة تعترض من يحاول تحديد هذا المصطلح؛ ومن ثم إذا ما حدده شخص ما، فإنه يمكن نسيانه:

«فالأقرب أنه يمكنني الحصول على تعريف ملفق بعناية وتميز لـ□الكومنولث○: يبدو لي أن أدب الكومنولث هو جسد لكتابة إبداعية باللغة الإنجليزية، فيما أظن، كتبها

أشخاص ليسوا أنفسهم بريطانيين بيضا، ولا أيرلنديين، ولا حتى مواطنين في الولايات المتحدة الأمريكية، ولا أعرف ما إذا كان الأمريكيون السود مواطنين ينتمون لهذا الكومنولث الغريب أم لا. تقريبا، لا. وليس محددا أيضا ما إذا كان مسموحا لمواطني مجتمعات الكومنولث الذين يكتبون بلغات أخرى أكثر من كتاباتهم بالإنجليزية -كالهندية مثلا- أو أولئك الذين يولُّون الإنجليزية أدبارهم... هل يُسمح لهؤلاء بالالتحاق بالنادي، أم يُمنعون من ذلك.. فـ □المصطلح○ يسمح للمؤسسات الأكاديمية، والناشرين، والنقاد، وحتى القراء، أن يضعوا -دون مبالاة- قسما عريضا من الأدب الإنجليزي في سلة واحدة، ومن ثم فإنهم قد يتجاهلونه كثيرا أو قليلا. ومن الأفضل أن ما نسميه بـ «أدب الكومنولث» هو أدب قد أخذ موقعه «أسفل» الأدب الإنجليزي على الإطلاق، أو... هو مصطلح يضع الأدب الإنجليزي في المركز وباقي آداب العالم في الأطراف».

(رشدي، 1991، 63-66)

على أية حال، وكما هو متاح في الوقت الراهن على الأقل، فإن الخطاب النقدي المعروف بـ «ما بعد الكولونيالية» -وباعتراف بيداغوجي ليس إلا- من الضروري أن نلقي نظرة على بعض تعريفات المصطلح الخاص به، وأن نفهمه بالكيفية التي يؤثر بها على ممارسات القراءة.

وإليك تعريفا مختلفا كثيرا في مجال هذا الموضوع وضعه إشكروفت. إ. يل:

«لنقل» بشكل عام... إن مصطلح «كولونيالي» قد استخدم لفترة ما قبل الاستقلال، وهو مصطلح يشير إلى كتابة وطنية -مثل «الكتابة الكندية الحديثة»، أو «أدب الهند الغربية الحديث»- قد وظفت لتميز حقبة ما بعد الاستقلال.

على أية حال، فإننا نستخدم مصطلح «ما بعد-الكولونيالي» لكي نغطي كل الثقافة التي تم التأثير عليها من خلال العملية الإمبريالية منذ لحظة الاستعمار حتى وقتنا الراهن. وهذا لأن هناك استمراراً في شغل الأذهان -وفي كل مكان- بعملية تاريخية بدأها الهجوم الإمبريالي الأوروبي... لذا فإن آداب البلدان الإفريقية وأستراليا، وبنجلاديش، وكندا، والبلدان الكاريبية، والهند، وماليزيا، ومالطة، ونيوزيلندا، وباكستان، وسنجابور، وبلدان جزر القطب الجنوبي، وسيريلانكا، كلها آداب ما بعد كولونيالية، وأدب الولايات المتحدة الأمريكية يجب إدارجه أيضاً ضمن هذا التصنيف... فما تمتلكه كل هذه الآداب من شيوع يتجاوز خصائصها الإقليمية المميزة لها والخاصة بها، هو كونها آدابا انبثقت من شكلها الراهن، بعيداً عن تجربة الاستعمار، وأكدت على ذواتها عبر تصديرها للقلق جنباً إلى جنب القوة الإمبريالية، وبواسطة تأكيدها اختلافها عن مسلمات المركز

الإمبريالي. إن هذا هو ما يجعلها آداباً ما بعد كولونيالية بامتياز».
(أشكروفت، 1989 : 2).

هذا التعريف لمصطلح «ما بعد الكولونيالي» هو تقريباً تعريف مجاوز لما يمكن أن نحصل عليه، إذ إنه من غير المألوف أن نحدد لحظة ما بعد الكولونيالي باعتبارها لحظة تبدأ مع الاستعمار: فثمة تعريفات أخرى تبدأ مع الاستقلال الوطني عن المستعمرين.

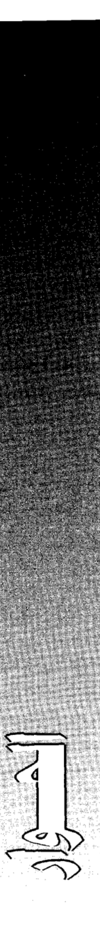
وفي استجابة فعالة، وجزئية، لكتاب إشكروفت (1989) «الإمبراطورية ترد» أخذ المعلقون على هذا المشهد، في الآونة الأخيرة، يتعرفون على تحول النماذج patterns التي تميز آداب ما بعد الكولونيالية. وإليكي بويمر Elleke Boehmer (1995) الروائية والناقدة الأدبية الجنوب أفريقية أخذت تتعرف على الكاتب المهاجر باعتباره منتجاً لشكل متميز من كتابة ما بعد الكولونيالية كما تدرسها جامعات الغرب. إن بويمر تفسر كون الكتاب متجاوزي المحلية extra-territoral أو متعددي القومية transnational يمارسون عدداً من الاستراتيجيات الأدبية التي تجعلهم يلتمسون أقسام ((degartmehts التيارات الأدبية. إنها تفترض أن خصائص تقنية بعينها لكثير من كتابة ما بعد الحداثة تستخدم باتساع في الكتابات المهاجرة، وهو الأمر الذي جعل هؤلاء الكتاب مستعدين بشكل خاص للإفراط في التقنيات التحليلية. هذا التأثير المختلط - نتيجة أساليب الكتابة المختلفة، من تقنيات القطع والمزج، والتي تتضمن أدلة وثائقية، والجمع بين أحداث تاريخية وشخصيات متخيلة - هو سعي نحو جمهور غربي، ومن ثم فهو نجاح لعنوان «ما بعد الكولونيالية». إن سيرة Career المصطلح، من بين سير الكتاب المهاجرين الآخرين، قد تم تفعيلها - كما تناقش بويمر - من خلال مناقشة تفصيلية أحاطت بنشر كتاب سلمان رشدي (آيات شيطانية) (1998) الذي تراجع فيما بعد وقرر الاختفاء خوفا على حياته، وبطريقة مشابهة لذلك، فإن ما ساعد سير الكتاب المهاجرين هو حقيقة أن الكثيرين منا يعيشون الآن في بلدان العالم الأول، وبالقرب من نقاد ما بعد الكولونيالية الذين يمكنهم مناظرتهم، بالقدر نفسه الذي يكون متاحا لكثير من جولات النشر أن تدعم مبيعات آخر ما أصدره هؤلاء النقاد من كتب في هذا المجال. إن جاذبية ذلك النوع من كتابة ما بعد الكولونيالية هي، كما تدعي بويمر، أن الكتاب المهاجرين يعتنقون تقنيات الغرب - أو يقتنعون تقنيات يألفها الغرب - طالما أنها تقنيات «غريبة» و «مختلفة».

إنه لمن المهم أن نؤكد العلاقة بين ملامح الأدب ما بعد الحداثي والكتابة ما بعد الكولونيالية. ويرجع سبب هذا التشابه إلى الطريقة التي تتحمل بها هذه الأنواع من الآداب بخطاب مهيمن. وكما رأينا، قد تتحمل الكتابة بقانون

أدبي، أو تعيد كتابة شريحة بعينها من التاريخ، أو تتحدى رؤية جبرية وحازمة للسياسة، ومن خلال تأكيد الطرق المختلفة التي قد تروي بها القصة الواحدة، اعتماداً على «من يتكلم؟» و «متى؟» و «من أي موقع؟»، فإن كلا من كتابة ما بعد الحداثة وكتابة ما بعد الكولونيالية لا تقرران أفكاراً عن الحقيقة أو المعرفة المحددة. وعلى أية حال فإن هذه الاختلافات تكون على الأقل كبيرة إلى درجة تبلغ معها حد التشابهات، كما أن مقاومة الهوامش التي تشتغل ضمن كتابة ما بعد الحداثة للمركز تصبح مقاومة ذات انحراف خاص عندما تسجل تحت عنوان كتابة «ما بعد الكولونيالي» من حيث هي كتابة تتناول مقاومة المستعمر للمستعمرة، أو مقاومة العالم الثالث للعالم الأول.

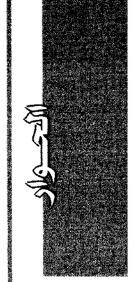
إن طبيعة الاستجابة لعملية الاستعمار ليست على نسق واحد، مثلما أن عملية الاستعمار نفسها لم تكن عملية واحدة في كل منطقة احتلت. وعلى سبيل المثال، ففي الوقت الذي قد يكون كتّاب كندا البيض أو الأستراليون البيض غير واثقين من الطريقة التي استقرت بها أوطانهم، فإن أسلافهم كانوا أناساً أقاموا استعماراً، وبطريقة واضحة أخذت علاقتهم بمركز المستعمرة شكلاً مختلفاً عن هنود أمريكا الشمالية أو السكان الأصليين لأستراليا الذين أخذت أرضهم والذين جلبت ثقافتهم الداخلية لتصبح على حافة الإبادة، وترجع هذه القضية إلى الزعم بأن ثمة تمييزاً مؤكداً بين مجموعات الذين تعاصروا تحت راية ما بعد الكولونيالي، دون (نبذ discarding) العنوان جملة واحدة. ويجادل المحللون بأن هذا العنوان مفيد جداً طالما أنه لا يستخدم بتبسيط مخل يشمل مدى متنوعاً من التقاليد الثقافية بتواريخها الممتدة والمتباينة.

× هذا النص مقتبس من كتاب:
Keith Green and jill Lebihan; Critical Theory and Practice: A Coursebook, Routledge, London and New York, 1996, pp. 289 - 294.



■ مع المستشرق فولف فيشر

د. ظافر يوسف



حوار مع المستشرق الألماني فولف ـ ديتريش فيشر

حول تجديد النحو ومشروع دراسة نحو اللغة العربية المعاصرة

أجراه د. ظافر يوسف *

البروفيسور فولف ديتريش فيشر(1) Wolfdietrich Fischer أحد أبرز المستشرقين الألمان الذين يتمتعون بشهرة واسعة في البلاد العربية والأوروبية من خلال أبحاثه متعددة الجوانب في النحو العربي والشعر القديم واللغات السامية، ومن خلال إشرافه على دراسات عدد كبير من الطلاب العرب والأجانب.

وقد شغل منصب مدير معهد الدراسات الشرقية واللغات السامية في جامعة إرلنغن ـ نورنبرغ التي تقع في مقاطعة بافاريا في جمهورية ألمانية الاتحادية لمدة تزيد على ثلاثين سنة، ويعرف بحبه الشديد للغة العربية وتراثها، بالإضافة إلى إحاطته الموسوعية بجوانب كبيرة من الاتجاهات المتشعبة في دراسة اللغة العربية على مبدأ العلماء العرب القدامى في الإلمام من كل علم بطرف.

إنه يتمتع بأفق واسع وبنظرة عميقة ثاقبة لتطور العربية عبر العصور، وهو صاحب نظرية تقسيم اللغة العربية إلى مراحل تاريخية(2). وقد عكف بعد إحالته على المعاش في عام 1995 إلى التفرغ إلى المشروع الكبير الذي كان يعد له منذ سنوات طويلة لدراسة الظواهر النحوية في اللغة العربية المعاصرة ورصد الاستعمالات الجديدة فيها. ومما تجدر الإشارة إليه ههنا أن هذا المشروع الذي تموّله هيئة الأبحاث الألمانية ويشترك فيه بالإضافة إلى البروفيسور فيشر فريق من الباحثين الآخرين بدأ العمل به في عام 1993 وسيستمر لعدة سنوات أخرى. ويطيب لنا أن نلتقي على هامش هذا المشروع البروفيسور فيشر ليحدثنا عن الأهداف التي يرمي إليها هذا المشروع ويرد على تساؤلاتنا حول النحو العربي وتجديده.

● **هل لكم أن تحدثونا عن المشروع**

الذي تقومون به حول نحو اللغة العربية المعاصرة والنتائج التي وصلتم إليها؟ وما هو الدافع الذي حدا بكم إلى القيام بمثل هذا المشروع؟

- لاشك أن اللغة العربية تعد من أهم اللغات العالمية في عصرنا هذا، ليس لأنها لغة حية معاصرة فحسب، وإنما لجذورها الضاربة في القدم وتاريخها الحافل والطويل، فنحن لا نجد في العالم كله لغة واحدة من اللغات الحديثة المعاصرة يمكن أن تشبه اللغة العربية في تاريخها الطويل وتراثها الحافل.

ومن خصائص اللغة العربية أن أبناءها حافظوا على لغتهم الفصحى بشكل دقيق من خلال النص القرآني وعلوم الدين المرتبطة به، وهذا ما يشكل المحور الأساسي في دعائم الثقافة العربية الإسلامية. ومع ذلك فإن التغيرات التاريخية والاجتماعية والثقافية لابد من أن تؤثر في الواقع اللغوي وتنعكس عليه بشكل مباشر، لأن اللغة وكما هو معروف يجب أن تلبي حاجة أبنائها، وأن تتماشى مع التطورات التي تتم في الساحتين التاريخية والاجتماعية انطلاقا من وظيفتها في التعبير عن أفكار الناس ومتطلباتهم اليومية.

والواقع أن الأبحاث والدراسات التي أعدت حتى الآن حول نحو اللغة العربية معروفة لدينا، سواء أكانت من قبل أبناء العربية أم من قبل غير الناطقين بها من المستعربين. وتهتم أكثر هذه الأبحاث والدراسات بقواعد اللغة العربية الفصحى، كما تعرضها كتب التراث التقليدية، بينما تندر الدراسات التي تدور حول نحو اللغة العربية المعاصرة، وأعني بذلك اللغة التي تستخدم حاليا في الصحافة والكتابات اليومية والحياة الثقافية وحتى في الأشعار التي تنظم في عصرنا هذا، وكأن في الأمر انتقاصا من قيمة اللغة المعاصرة التي تفتقر إلى القداسة التي تتمتع بها كتب التراث النحوي على الرغم من وجود ظواهر جديدة في اللغة المعاصرة لم تكن معروفة قبل قرنين أو أكثر.

وقد لا يحتاج من يكتب اليوم باللغة العربية من أبنائها إلى وصف دقيق لقواعد هذه اللغة المعاصرة، لأنه تعود على استخدامها في حياته اليومية والثقافية بدءا من دخوله إلى المدرسة وتعلمه القراءة والكتابة، ومرورا بمعايشته لهذه اللغة في جميع مواقفه الحياتية، فلا تواجهه أية مشكلة عندما يريد أن يكتب أو يتكلم بلغته، على العكس تماما من المتعلم الأجنبي للغة العربية الذي يقف أمام مشاكل كثيرة عندما يريد أن يكتب بهذه اللغة الجميلة، ويبقى عاجزا عن الوصول إلى روح اللغة العربية المعاصرة وإتقان خفاياها، لأن كتب النحو المتوفرة والمعاجم الموجودة لا تساعدانه كثيرا.

وانطلاقا من هذا الواقع فقد قام بعض الباحثين الألمان في جامعة لايبزيغ في السنوات العشرين الأخيرة بعدة دراسات نحوية وصفية لبعض ظواهر اللغة العربية كما تستعمل اليوم في كتب الأدب الحديث والصحف اليومية ومقالات الثقافة المعاصرة. ولسوء الحظ فإن أكثر هذه الدراسات لم تنشر حتى الآن، لأن الظروف والإمكانيات المتاحة في

ألمانية الشرقية آنذاك لم تكن مناسبة. وبعد الوحدة الألمانية خطر ببالي بالاشتراك مع بعض الباحثين مثل الدكتور هاشم الأيوبي من لبنان، واسيد لنغر من جامعة لايبزيغ وعدد من المساعدين الآخرين أن نقوم ببحث نحويّ شامل ندرس فيه أهم ظراهر اللغة العربية المعاصرة انطلاقا من الأساس الذي شيّدته تلك الدراسات غير المنشورة. وقد أصبح واضحا بعد أن بدأنا ببحثنا بأن هذه الدراسات تحتاج إلى المزيد من التعمق والاستقصاء، ولذلك فإننا قمنا بتحليل نحويّ لعدد كبير من نصوص اللغة العربية المعاصرة المنشورة بلغة النثر في البلاد العربية المختلفة، كمجموعات القصص القصيرة والروايات والمقالات الثقافية والعلمية والمواد الصحفية وغيرها، حتى نتمكن من القيام بوصف شامل ودقيق لنحو هذه اللغة، ولا نريد في بحثنا هذا أن نصف الظواهر التي تطابق نظائرها في لغة التراث، ولا أن نصف التراكيب الفصيحة أو غير الفصيحة، وإنما نريد أن نركز على ما هو المستعمل في اللغة اليوم وما هو غير المستعمل، كما سنقوم بتحليل أساليب الكتابة في عصرنا هذا مستخدمين المناهج الحديثة لعلم اللغة الوصفي، وما نهدف إليه في هذا المشروع النحوي هو أن نتمكن من وضع كتاب شامل تعالج فيه بعض التراكيب اللغوية والظواهر النحوية الجديدة وأساليب الكتابة في اللغة العربية المعاصرة، بالإضافة إلى مسألة الاستعمال وعدم الاستعمال، والفروق في اختلاف أساليب الكتابة في البلاد العربية المختلفة وأقاليمها المتعددة، إن كان هناك اختلافات تعبيرية أو فروق محلية في مسألة تنوّع أساليب الكتابة. وعلى الأرجح سيكون هذا الكتاب في عدة أجزاء، على الرغم من أننا لا نريد أن نعالج كل الأبواب والظواهر الموجودة في النحو العربي، لأننا سنركز بصورة أساسية على تحليل دقيق لبعض التراكيب النحوية والاستخدامات الأسلوبية التي تصادفنا في نصوص اللغة المعاصرة، وتبيان معانيها الدلالية.

● أين تكمن برأيكم الصعوبات التي يعاني منها الدارس الأجنبي للغة العربية؟ وهل تعتقدون بأن النحو العربي صعب على الفهم؟

- أستشهد في البداية برأي لأحد علماء اللغة يقول فيه إن اللغات كلها صعبة بالشكل نفسه، لمن يريد أن يتقنها تماما أو يدرها بدقة، وهذا يعني أنه ليس هناك لغة أصعب من غيرها. وتختلف الصعوبات التي تواجه المتعلمين في البداية من لغة إلى أخرى بحسب طبيعتها ونظامها النحوي، فالصعوبة الأولى التي تواجه المتعلم الأوروبي للغة العربية تكمن في أصواتها وفي عملية نطق الحروف الغريبة عنه تماما، بالإضافة إلى عدم التفريق في اللفظ بين حروف الإطباق (التفخيم): الصاد والضاد والطاء والظاء ونظائرها غير المفخمة: السين والدال والتاء والزاي، وكذلك في طريقة نطق الحروف الحلقية غير الموجودة في لغته كالعين والحاء وغيرها.

وتشكل مبادئ الصرف الصعوبة

الثانية في اللغة العربية بالنسبة إلى الدارس الأجنبي، لأنها تختلف تماما عما اعتاد عليه في لغته الأوروبية، فالنظام الفعلي وتصريفاته، وكذلك صيغتا الماضي والمضارع، لا يمكن أن يستوعبها بسهولة، لأنها لا تشبه نظام التصريف الموجود في اللغات الأوروبية. ويحس المتعلم المبتدئ بصعوبة حقيقية عندما يريد التمييز بين صيغتي الماضي والمضارع، لأنه لا يستطيع أن يربط بينهما، ويظن في أحيان كثيرة أنهما تعودان إلى فعلين مختلفين. أضف إلى ذلك أمورا أخرى كثيرة تقف في طريق الوصول إلى مفاتيح أسرار اللغة العربية مثل الأبواب الفعلية وصيغها الصرفية والحركات التي تضبط بها عين الفعل المضارع وغير ذلك.

والصعوبة الثالثة تكمن في الثروة اللغوية الكبيرة التي تزخر بها اللغة العربية، فهناك كم هائل من المفردات الجديدة والمترادفات الكثيرة، مما يندر وجود نظير له في أية لغة أخرى. ويعاني المتعلم الأجنبي للغة العربية من هذا الأمر كثيرا، لأن كل الكلمات التي تصادفه أثناء تعلم اللغة جديدة عليه، بينما يختلف الأمر تماما، عندما يريد أن يتعلم لغة أوروبية جديدة، فيجد ظواهر متشابهة ومفردات كثيرة يعرفها من لغته، لأن هناك قاسما مشتركا على الأقل في المفردات والألفاظ بينها وبين لغته التي يتقنها. أضف إلى ذلك صعوبة الخط العربي الذي يختلف جذريا عن طريقة الكتابة الأوروبية.

فإذا تغلب المتعلم على هذه الصعوبات، واستطاع أن يتجاوزها، فلا أعتقد أنه يحس بأن اللغة العربية أصعب من اللغات الأخرى.

أما ما يتعلق بالنحو العربي فإنني لا أعتقد أنه صعب على الفهم، لأن طريقة تدريس اللغات المتبعة في جامعاتنا، والتي منها اللغة العربية تعتمد على النظام التقليدي الأوروبي، والمصطلحات اللاتينية التي يتعلمها التلاميذ في المدارس، ولهذا السبب فإنهم لا يواجهون صعوبات في عملية فهم النحو العربي، لأنه يقدم إليهم بالطريقة التي اعتادوها في لغتهم الأم. ولكن الصعوبة الحقيقية التي يعانون منها تكون بعد الانتهاء من دراسة النحو العربي، لأنهم لا يستطيعون أن يطبقوا القواعد التي تعلموها عند قراءة النصوص العربية وتحليلها، خاصة وأن أكثر النصوص العربية المطبوعة غير مضبوطة بالشكل، وهذا ما يشكل للوهلة الأولى صعوبة كبيرة في عملية اختيار الحركة الإعرابية المناسبة أو يثير عند القارئ نوعا من الشك والتردد على الأقل في عملية إيجاد الضبط بالشكل المناسب للنص، وبالتالي لفهمه والتمكن من سبر أغواره واكتشاف الروابط التي تجمع بين السياقات النحوية والجمل والتراكيب الموجودة في النص. أما ما يتعلق بقواعد النحو العربي وقوانينه بشكل عام، فأعتقد أنها واضحة والاستثناءات فيها قليلة، مقارنة بقواعد اللغة اليونانية القديمة مثلا التي تحفل بالاستثناءات الكثيرة.

● ما هي الأبواب والظواهر النحوية التي تحتاج إلى تجديد؟

-إن الجهود الجبارة التي بذلها

النحاة العرب في سبيل وضع قواعد ناظمة للغة العربية لا مثيل لها بحق. وأعتقد أن الطريقة التي اتبعوها في عملية وصف الظواهر اللغوية واستقراء تراكيبها كانت تعتمد إلى حد كبير على الاستقصاء الدقيق، والتتبع الشامل لاستخدامات العرب، ولهذا فإنها كانت مطابقة للواقع اللغوي وملبية لاحتياجاته، ولم تكن تنظيراتهم بعيدة عن الصواب أبدا، ولا مخالفة للأعراف اللغوية السائدة.

ويستند النحو العربي في قواعده الضابطة إلى نظرية العوامل التي تقترب من بعض نظريات النحو الحديث، كنظرية تشومسكي مثلا، لأنها تحاول أن تفسر الظواهر النحوية والاستخدامات اللغوية تفسيرا منطقيا يستند في الغالب إلى أدلة مقنعة، وافتراضات مشروعة. والواقع أن تطور النظريات النحوية لم يتوقف، فقد نشأت نظريات نحوية كثيرة في أماكن مختلفة من العالم، تحاول كلها أن تفسر الظواهر اللغوية والتراكيب النحوية الموجودة في كل لغة من لغات العالم. وما يشار إليه هنا أن كل هذه النظريات على كثرتها قد لا تكون مناسبة لتفسير جميع الظواهر اللغوية الموجودة في لغة معينة. كما أنها لا تساعد في أحيان كثيرة على تعليم اللغة، وإيصال قواعدها النحوية بوضوح إلى المتعلمين. لهذا فإنه يتوجب على اللغويين والنحاة الذين يريدون أن يفسروا ظواهر لغة معينة وأساليبها النحوية في عصرنا هذا، أن يختاروا من بين هذه النظريات ما يناسب لغتهم، فقد تناسب نظرية معينة بابا نحويا محددا، وقد تطبق نظرية أخرى على باب نحوي آخر، وهكذا أي أن لكل ظاهرة نحوية نظرية معينة تناسبها أو منهجا محددا يمكن أن يطبق عليها.

أما ما يتعلق بنظرية العوامل في اللغة العربية فأعتقد أنها مناسبة وبدون شك لبعض الأبواب النحوية، فمثلا مسألة عمل الفعل وما يتعلق بها من أبواب الفاعل ونائب الفاعل والمفعول به بالإضافة إلى المفاعيل الأخرى كلها يمكن أن تُقبل كما يعرضها النحاة العرب في إطار نظرية العوامل، ولأنها تقترب كثيرا من النظرية الحديثة التي تسمى بنظرية صاحبات الفعل أو مرافقاته (Valenz-Theorie)، وتتخلص هذه النظرية بأن لكل فعل عددا خاصا من الصاحبات أو المرافقات التي تشترك معه في الدور الذي يقوم به، وهي التي توجه المعنى المراد الوصول إليه، فمن هذه المرافقات مثلا الفاعل والمفعول به والمفعول لأجله، والمفعول معه، والمفاعيل الأخرى غير الموجودة في النحو العربي القديم، كالمفعول بالواسطة (Intrument)، والمفاعيل التي يتم الوصول إليها عن طريق حروف الجر، وغيرها.

إن ما يمكن أن يعرض عرضا جديدا في النحو العربي هو موضوع الاسم الذي يدل على مسمى يقع تحته، لأن ما ينطبق على الفعل، لا يمكن أن ينطبق عليه من حيث الصاحبات والتأثير فيما بعده، خاصة وأن الاسم يمكن أن يكون محورا أساسيا لمجموعة كبيرة من العناصر التي إما أن تقع قبله أو بعده،

مما يربطها به علاقات نحوية محددة. وتسمى العناصر التي تقع قبل الاسم بالحقل السابق (Vorfeld)، والعناصر التي تقع بعده بالحقل اللاحق (Nachfeld)، فمن الأشياء التي نجدها على سبيل المثال في الحقل السابق: أسماء الإشارة، وأسماء الاستفهام، وأسماء مثل: غير، ومثل، وكل، وجميع، وأي.. إلخ. ومن الأشياء التي نجدها في الحقل اللاحق: الأسماء الموصولة، والمضاف إليه، والتوابع والصفات والبدل.. إلخ. فإذا طبقنا هاتين النظريتين على النحو العربي، فلابد عندها من إعادة النظر في ترتيب الأبواب النحوية ترتيبا جديدا يختلف عن الترتيب التقليدي للنحاة العرب.

● هل هناك مؤثرات أجنبية في النحو المعاصر؟ وعن أي طريق دخلت هذه المؤثرات؟ وكيف هي السبيل لمعرفة مصادرها؟

- يسود ميدان الدراسات النحوية في البلاد العربية في أيامنا هذه اتجاهان أساسيان، وهما الاتجاه التقليدي الذي يعتمد مناهج النحاة العرب القدامى، ويحاول أن يسير في فلكها، فغالبا ما يتناول الدارسون فيه ظاهرة أسلوبية من استخدامات اللغة، أو بابا نحويا معينا، فيقومون بجمع آراء النحاة التي تعالج هذا الجانب من كتب التراث، ويحاولون توضيحها بالتفصيل من خلال الأمثلة التطبيقية التي يجمعونها من النصوص اللغوية وكتب الأدب. والاتجاه الثاني هو الاتجاه الذي يتخذ من النماذج الحديثة التي انبثقت عن علوم اللغات الأوروبية والأمريكية مثالا يحتذى، وخاصة عن مدرسة تشومسكي التي دخل الكثير من أفكارها إلى النحو العربي الحديث، بسبب اقترابها من أفكار النحاة العرب القدامى، إذ أنه من المعروف أن والد تشومسكي كان متخصصا بالنحو العبري الذي يعتمد أساسا على النحو العربي، وأعتقد أن تشومسكي قد أخذ الكثير من أفكاره الحديثة عن النحو العربي عن هذا الطريق، ثم طوّرها إلى نظرية لغوية جديدة. ولابد من الإشارة هنا إلى ملاحظة مهمة، وهي أن منهج تشومسكي في اللغة يقوم على أفكار نظرية بحتة، ولا يستطيع أن يفسر جميع الاستعمالات اللغوية وطرق التعبير المختلفة الموجودة في أيامنا هذه.

أما مسألة المؤثرات الأجنبية في النحو المعاصر ودخول أساليب أو تراكيب نحوية جديدة إلى اللغة العربية المعاصرة، فلا أستطيع أن أؤكدها، لأن الناس بشكل عام مازالوا حتى الآن يراعون في كتاباتهم القواعد النحوية الواردة في كتب التراث النحوي كما هي بحذافيرها، فليس هناك مثلا من ينصب الفاعل أو يرفع المفعول أو يجر المنصوب وغير ذلك. إلا أن هذا لا يمنع أبدا من أن تكون بعض الاستعمالات والعبارات الجديدة قد دخلت إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الأوروبية، سواء أكانت ترجمة أدبية أم ترجمة نصوص صحفية، أم غير ذلك.

وقد أدخل المترجمون مطابقات عربية لعبارات أجنبية كثيرة، مثل: «لعب دورا، أو هذا من جهة.. ومن

جـهـة أخـرى، أو عـبـارة من جـديد، وككل» وغيرها. وأكثر هذه العبارات تخص المعجم وليس النحو، ولابد من الإشــارة هنا إلى نقص البــحــوث التاريخية في اللغة العربية التي تؤرخ لمعاني المفردات الموجودة في الجذر اللغوي والتطورات التي طرأت عليه وعلى دلالاته، فكثيرا ما يعتقد المرء بأن هذه العبارة محدثة أو دخيلة من اللغات الأوروبية، ولكنه سرعان ما يكتشف مع مرور الوقت بأنها واردة في النصــوص اللغــوية القــديمة ومستعملة عند العرب.

إن الجواب الدقيق عن هذا السؤال يحــتــاج إلى بحث شــامل، وإجــراء دراسة مفصلة تبدأ بجمع مفردات النصــوص العــربيــة في كل مـرحلة زمنية من المراحل التي مرت بها اللغة العربية، ثم برصد التطورات الدلالية التي طرأت على معانيها والتأريخ لها ولاستعمالاتها، وهذا ما تفتقر إليه اللغة العربية تماما. وكما أشرت قبل قليل، فإن الميدان المعجمي هو الذي نجد فيه أكثر الألفاظ المحدثة، لأن الأشـيـاء الجـديدة تحـتـاج إلى ألفـاظ جديدة مناسبة، وقد جرت العادة في أكثر لغات العالم أن تدخل الكلمات الجـديدة إلى اللغــة المحكيــة بلفظهـا الحرفي أو القريب منه أولا ثم تنتقل بمرور الزمن إلى لغـة الكتـابة أو يتم استـبـدالهـا بكلمـة أصيلة من اللغـة نفسها، فكلمة «الباص» مثلا أصبحت تســتـخـدم في بعض الدول العــربيــة وكأنها عربية فصيحة، في حين أن استعمال كلمة «الحافلة» عربية الأصل تراجع تماما ليقـتـصـر على المغرب فـقـط، وهذه ظاهرة طبـيـعـيــة في كل لغات العالم.

وكـذلك كـان الحـال في العــهــود السـابقة، فقد دخلت كلمات كثيرة من اللغات اليونانية والفارسية والتركية إلى اللغة العربية، وأصبح كثير منها جزءا من الرصـيـد الحـقيـقي للثروة اللغوية العربية، فكثير من الكلمات اليــونانيــة التي دخلت عن طريق الترجمـة في العصـر العبـاسـي إلى اللغـة العـربيـة مـثل: «الديمقـراطيـة» و«الجـغـرافـيــة» وغـيـرهـا مــازالت تستعمل في أيامنا هذه وكأنها أصيلة في العربية. وهذا يسري طبعا على عدد كبير من الكلمات التي دخلت إلى العـربيـة عن طريق اللغـة الفـارسـيـة سواء أكان ذلك قبل الإسلام أم بعده، مــــثل: «تـاج» و«ورد» و«نمـوذج» و«برنامج» وغيرها كثير مما يستعمل في وقـتـنا الحـاضـر وكـأنه عـربي مــتــأصل، بينمـــا لم يكتب الذيوع والانتـشـار لعـدد آخـر من الكلمـات الدخيلة، فـبـقـيت مـتـناثرة في كـتب التـــراث، بعــيـــدة عن التـــداول والاستعمال.

● هل وجدتم اختلافا كبيرا بين تراكيب اللغـة المعـاصـرة وتراكيب لغة التراث القديمة؟ وبماذا يتميز برأيكم نحـو اللـغـة المعـاصـرة عن النحـو التراثي؟ وهل هناك ظواهر نحوية جديدة لم تكن موجودة في كتب التراث؟

- إن تراكــيب اللغــة المعــاصــرة لا تختلف اختـلافـا كبـيرا عن تراكيب عربية العصور القديمة، لأن القواعد النحوية فيها بقيت ثابتة، ولم تتغير ضوابطها ونظمها الإعرابية بمرور الزمن، فمازال الفاعل مثلا مرفوعا،

والمفعول به منصوبا، والحال منصوبة، وقواعد العدد وأسمائه هي نفسها منذ الأزل. ولكن الملاحظ على الكتّاب المعاصرين أنهم يميلون في كتاباتهم إلى البساطة واختيار العبارات الواضحة البعيدة عن الغموض والتعقيد، على العكس تماما من العرب القدامى الذين كان يلف أسلوبهم نوع من الغموض، ويحيط بعبارتهم شيء من التعقيد، مما يشكل في بعض الأحيان صعوبة حقيقية في فهم المعاني التي يرمون إليها. فيكثر الكتّاب المعاصرون مثلا من استخدام عبارة «بصفته كذا» أو «بوصفه كذا» أو «باعتباره كذا» كقولهم على سبيل المثال: (زار فلان ألمانيا بصفته رئيسا للوزراء) بدلا من الحال التي كان يستخدمها القدماء في مثل هذه المواضيع. وكذلك استخداماتهم الكثيرة لعدد من المنصوبات الجديدة التي أصبحت شائعة في العربية المعاصرة من مثل قولهم: «ابتداء من الساعة الثامنة بدلا من قولهم: «من الساعة الثامنة»، وكقولهم: «بناء على» و«انطلاقا من» و«وصولا إلى» و«انتهاء بـ» و«استنادا إلى» وغيرها كثير مما لم يكن منتشرا بهذه الغزارة في أساليب القدماء التي كانت تقتصر على استخدام مجموعة محددة من الأسماء المنصوبة كلفظة: أيضا، وخاصة، وعامة، وكافة، وقاطبة.. الخ.

كما دخل اللغة المعاصرة استخدامات جديدة لأفعال مساعدة تستعمل مع المصادر لتعطي معنى فعل المصدر المراد التعبير عنه مما لم يكن مألوفا في القديم، كقولهم: «قام بزيارة» و«قام بكتابة» و«قام بعمل» بمعنى «زار» و«كتب» و«عمل»، وكقولهم: «تم توقيع الاتفاقية» بمعنى «وقعت الاتفاقية» وهكذا. أضف إلى ذلك أن استخدامات حروف الجر وظروف الزمان والمكان قد زادت في اللغة المعاصرة بشكل لافت للنظر، مثل: تلقاء، وإزاء، وقصد، ونحو، وتجاه، ولقاء، ومقابل.. الخ.

ومن السمات المميزة للعربية المعاصرة كثرة الأمثلة التي يأتي فيها مضاف إليه واحد لا سمين مضافين أو ثلاثة، كقولهم: «ملوك ورؤساء الدول العربية» أو «أساتذة وطلاب الجامعة» بدلا من «ملوك الدول العربية ورؤساؤها» أو «أساتذة الجامعة وطلابها». ومع أن مثل هذه الاستخدامات كانت معروفة في القديم، إلا أن قواعد النحاة الصارمة لم تسمح بانتشارها، وفي عصرنا الحالي يقل الاهتمام بمثل هذا النوع من الدراسات التي يجب أن تشير إلى أن الاسمين المضافين ينبغي أن يكونا متجانسين ومن فصيلة متشابهة، ولذلك فإنه لا أحد يقول مثلا: «كتب وبيوت الجامعة».

ومن ظواهر اللغة العربية المعاصرة أيضا كثرة استخدام التعابير المضافة، مثل: جزيل الشكر، وفائق الاحترام، وعظيم المهابة، وكثير المنفعة، وكريم النفس، وأطيب التمنيات وغيرها. وكذلك كثرة استخدام نوع جديد من التعابير التي تبدأ بمثل: إذ أن، حيث أن، كما أن، بما أن، فيما أن.. الخ، بالإضافة إلى ورود «كما» بمعنى واو العطف نحو: «كتب كتابا في العروض، كما كتب كتابا آخر

في أوزان الشـعـر»، مما لم يكن كله مألوفا في القديم.

إن ما تفتقر إليه العربية فعلا، هو نقص الدراسـات التـاريخـيـة والإحـصـائيـة التي تعـالج تاريخ الاستخدامات النحوية وطرق التعبير اللغوية والظواهر الأسلوبية، فنحن لا نعرف مثلا متى استخدمت مثل هذه التعابير الآنفة الذكر للمرة الأولى، على الرغم من أنهـا قـد تسـربت بالتأكيد إلى أقلام بعض الكتّاب في القديم. كما أننا لا نعرف متى استخدمت الأداة «عندما» بمعنى «حين» للمـرة الأولى، ويرجح أن استخدامها قد ظهر في القرن الخامس أو السادس للهجرة، لأنها بالتأكيد لم ترد بهذا المعنى في نصوص الجاهلية وصدر الإسلام. ولا نعرف أيضا فيما إذا ورد في النصوص القديمة استخدام لنقل الكلام المباشر (Indirekte Rede) نحو: «سألني أخي: متى ستأتي إلينا؟» ولا متى ظهر مثل هذا الاستخدام للمرة الأولى، مع أن البحث عن مثل هذه التطورات في اللغة واستعمالاتها مهم جدا.

● كيف يمكن تجديد النحو العربي وجعله مناسبا لروح العصر ومفهوما من الجميع؟ وهل تعتقدون أن الخلل يكمن في طريقة تدريس النحو في البلدان العربية؟

- لاشك أن أبواب النحو العربي والموضوعات التي يعالجها كثيرة جدا، ولا يخطئ أبدا من يشبه النحو العربي بالبحر المترامي الأطراف، لأن القضايا والقواعد التي يتطرق إليها لا يمكن أن يحاط بها بسهولة، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار كثرة آراء النحاة وخلافاتهم حول بعض المسائل الإعرابية والنحوية والصرفية.

إن ما يجب ألا يغيب عن الأذهان أن النحو العربي استند في نشأته على القرآن الكريم والشعر العربي القديم. وقد لعب هذا الأمر دورا أساسيا في المحافظة على المعايير النحوية التي وضعت لضبط الاستخدامات اللغوية وتوجيهها، فبقيت القواعد لذلك ثابتة ولم تتغير على مر الزمن، ولهذا السبب فإنني لا أعتقد أن النحو يتطور، وإنما أساليب الكتابة هي التي تتطور وتتغير فقط، وهذا ما نجده بوضوح عندما نقارن بين النصوص اللغوية التي كتبت في مراحل زمنية مختلفة، فمثلا تختلف أساليب النصوص التي كتبت في أوائل العصر العباسي عن أساليب النصوص التي كتبت في العصر المملوكي أو العثماني، وتختلف نصوص النثر التي كتبت في القرون الأولى للهجرة كنصوص ابن المقفع مثلا أو الجاحظ عن نصوص النثر المعاصرة تماما.

أما عن عملية تدريس النحو العربي وطرائقه، فإنني أعتقد أنه يجب التمييز بين مستويات دارسي النحو العربي، فلا يمكن على سبيل المثال أن يدرس التلاميذ في المدارس القواعد نفسها التي يدرسها طلاب قسم اللغة العربية في كلية الآداب، خاصة إذا عرفنا أن بعض الأمثلة والشواهد النحوية التي يستشهد بها تعالج ظواهر خاصة بقبائل معينة واستعمالات نحوية محددة مما لم

يعد مستعملا بكثرة في عصرنا الراهن كأبواب التحذير والإغراء، وما الحجازية، ولات وإعمالها عمل ليس، والتأويل والتقدير، والتنازع والاشتغال، والنصب على الاختصاص، وغيرها من الأساليب النحوية القديمة.

ومن الضروري جدا مراعاة مسألة الاستعمال عند تدريس قواعد النحو العربي، فيجب أن تدرّس القواعد الأساسية المستخدمة بكثرة لتلاميذ المدارس، بينما تترك المسائل المعقدة والظواهر النادرة لأصحاب الاختصاص في الجامعات. وأعتقد أن طريقة تدريس النحو العربي هي مسألة تربوية مهمة جدا، وفيما يكمن التجديد، إذ من غير الممكن أن يبدأ التلاميذ بتعلم المبادئ والقواعد النحوية قبل أن يجيدوا قراءة النصوص اللغوية بطلاقة ويتمرسوا في التمييز بين الصيغ والأشكال اللغوية المتشابهة الموجودة في النص، ولابد من الإشارة هنا إلى ضرورة اختيار النصوص الجيدة التي تجتذب انتباه التلاميذ، وتشدهم إلى قراءتها بشغف لدرجة أنهم لا يشعرون بأنهم يقرؤونها من أجل تعلم النحو منها. إن أسوأ طريقة لتدريس النحو هي تلك التي تبدأ بسرد القواعد مجردة، كقولهم مثلا في توضيح أقسام الكلام بأنه يقسم إلى اسم وفعل وحرف، لأن التلميذ لا يمكن أن يستوعبها بسهولة ولا أن يفهم المقصود منها، إن لم يجد أمثلة غير مباشرة لهذه المصطلحات في النصوص التي بين يديه.

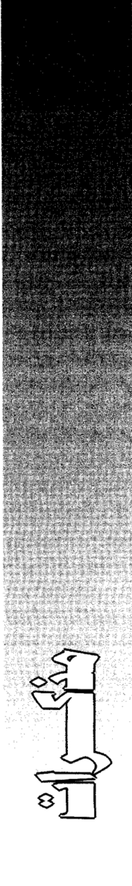
أشكركم لتفضلكم بالإجابة عن هذه الأسئلة

هوامش

* مدرّس في كلية الآداب بجامعة حلب ومعار حاليا للتدريس في جامعة إرلنغن - نورنبرغ بألمانيا الاتحادية.

(1) ولد في عام 1928 في مدينة نورنبرغ بمقاطعة بافاريا، وحصل على درجة الدكتوراه في عام 1954 من جامعة إرلنغن بإشراف البروفيسور هانس فير مؤلف المعجم المشهور «معجم اللغة العربية المعاصرة (عربي - ألماني)». وكانت أطروحته بعنوان «صيغ أسماء الإشارة في اللهجات العربية المعاصرة». وفي عام 1962 نال درجة الأستاذية بأطروحته التي قدّمها بعنوان «الألوان ومواصفات أشكالها في الشعر العربي القديم»، ثم أصبح مديرا لمعهد الدراسات الشرقية واللغات السامية في جامعة إرلنغن في عام 1964 وبقي في هذا المنصب إلى أن أحيل على التقاعد في عام 1995. وتم انتخبه في عام 1994 عضوا في مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقد بلغت مؤلفاته أكثر من (130) عملا علميا، ما بين كتاب وبحث ومساهمة ومحاضرة، وأشهرها: كتاب نحو اللغة العربية الكلاسيكية (طبعة فيسبادن 1972)، وكتاب تعليم لغة الكتابة العربية المعاصرة، جزآن (عدة طبعات)، وكتاب اللهجات العربية بالاشتراك مع أوتو ياسترو (طبعة فيسبادن 1980)، وكتب الأساس في فقه اللغة العربية (جـ 1، 1982 وجـ3 1992) وغيرها.

(2) انظر بحثه الذي ألقي في المؤتمر الثقافي الثامن والعشرين ليوم الاستشراق العالمي في كانبرا في 7/1/1971، ونشر في مجلة Abr-Nahrain عبر النهرين بمدينة ليدن، سنة 1971 - 1972، العدد 12، ص 15 - 18.



■ رحلتي مع الكتاب «الحلقة الثامنة»

خالد سالم محمد



بقلم: خالد سالم محمد ـ الكويت

بعض المكتبات المصرية القديمة

وكانت الكتب التي تصلنا من مصر خاصة كتب التراث معظمها مجلدة تجليدا إفرنجيا. أما التجليد العادي أو المشمع فلم ينتشر إلا في نهاية الستينيات.

وهناك بعض الطبعات يستعمل في تجليدها القماش أو الكرتون فقط. وبعض كتب التراث والقصص الشعبية أغلفتها عبارة عن ورقة عادية مثل باقي أوراق الكتاب، وكان لا يتعدى سعرها في مصر الخمسة قروش.

وأكثر المكتبات التي تستعمل مثل تلك الأغلفة في بعض منشوراتها المكتبات المنتشرة قرب الجامع الأزهر مثل: مكتبة القاهرة لصاحبها علي يوسف سليمان، ومكتبة محمد علي صبيح، ومكتبة المشهد الحسيني لصاحبها عبدالحميد حنفي.

وكانت مكتبة محمد علي صبيح من أكبر المكتبات في ميدان الأزهر وظلت على نمطها القديم لم تدخل أي تحسينات على مكاتبها ورفوفها وإصداراتها، ولكن هذه المكتبة ساهمت بشكل كبير في توفير المئات من كتب التراث المختلفة إلى أن أغلقت أبوابها في بداية التسعينيات. وكانت مطبوعاتها في الغالب لا تحمل تاريخ الطبع.

ومن أشهر وأقدم المكتبات في مصر والتي كانت تصل إلينا مطبوعاتها أحيانا، مكتبة الخانجي، وتعتبر مطبوعاتها من أحسن وأدق ما ينشر في تلك الأيام ومازالت. فقد قامت بطبع الكثير من كتب التراث طباعة أنيقة ومحققة.

ومن المكتبات الجيدة أيضا وتأتي مطبوعاتها في الدرجة الثانية بعد مكتبة الخانجي: المكتبة التجارية الكبرى لصاحبها مصطفى محمد،

وتمتاز هذه المكتبة برخص مطبوعاتها وجودتها.

وكانت طباعة أي كتاب لمؤلف حديث في مطلع القرن الماضي قليلة خاصة من يتناولون قضايا معاصرة. فإذا ما صادف أن قامت مكتبة بطباعة مثل تلك الكتب فإنها تدون عليه عبارة «كتاب عصري».

ومن المكتبات المصرية الكبيرة التي ساهمت مساهمة فعالة في توفير الكثير من الكتب خاصة كتب التراث العربي: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، وتمتاز مطبوعاتها بالجودة، وكثير من مطبوعاتها محققة بعناية، وامتازت هذه المكتبة بطبع الموسوعات والمراجع الكبيرة. وكذلك مكتبة إحياء الكتب العربية، لصاحبها عيسى البابي الحلبي.

أما أم المطابع المصرية فهي المطبعة الأميرية الكبرى المعروفة باسم: مطبعة بولاق. وهي أول من قام بطباعة أمهات كتب التراث العربي المختلفة، ومطبوعاتها غاية في الجودة والإتقان، أنشأها محمد علي عام 1821، وأول كتاب قامت بطبعه هو «قاموس إيطالي وعربي» وذلك في سنة 1822.

الكتاب اللبناني

بدأ الكتاب اللبناني يصل إلى مكتبات الكويت بصورة مستمرة في منتصف الخمسينيات، وكانت هناك مكتبة في منتصف الشارع الجديد اسمها مكتبة الكويت، متخصصة في توزيع الصحف والكتب التي تصلها من بيروت بالذات.

وكان سعر الكتاب اللبناني مناسبا، فالكتاب الذي لا تزيد عدد صفحاته على (300) صفحة يباع ما بين (150 - 200) ليرة لبنانية.

وتمتاز المطبوعات اللبنانية بنوع خاص من الورق السميك نوعا ما، يميل لونه إلى الاصفرار، وهو مريح للقراءة.

ولكن إذا مرت عليه عدة سنوات ينشف ويبدأ بالتقصف والتفكك.

ومن خلال المكتبات اللبنانية الكثيرة كانت تصلنا العديد من القصص والروايات الغرامية والكتب الثقافية المنوعة والمطبوعات السياسية. كما بدأ كتابنا وشعراؤنا يطبعون إنتاجهم في بعض تلك المطابع، وأذكر أن مجلة الرائد الشهرية التي كانت تصدر عن نادي المعلمين في بداية الخمسينيات كانت تطبع بمطابع دار الكشاف في بيروت، بالإضافة إلى بعض كتب المناهج الدراسية.

وفي نهاية الخمسينيات بدأت بعض المطابع اللبنانية مشروعات جديدة، هي: طباعة دواوين الشعراء وكتب التراث العربي طبعات جديدة بأغلفة مزخرفة وأنيقة. وكانت دار صادر من أوائل من قام بهذا المشروع تبعتها بعد ذلك باقي المطابع.

ثم توسعوا في المشروع فأعادوا طباعة الكتب القديمة التي صدرت في مصر خاصة ومر على صدورها أكثر من خمسين سنة، وأصبح الحصول على نسخة منها صعبا جدا، أعادوا طباعة تلك الكتب بطريقة التصوير «الأوفست» ولكن من دون عناية وتحقيق.

مكتبة المثنى

مع مطلع الستينيات بدأت تصلنا مطبوعات مكتبة المثنى في بغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب، وهي من المكتبات الكبيرة في بغداد ومعروفة في أرجاء الوطن العربي، تأسست عام 1936، وقد ساهمت في نشر المئات من كتب التراث العربي النادرة، والتي كانت مطبوعة في أوروبا ومصر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكان صاحبها عارفا ومطلعا اطلاعا واسعا على كل ما ينشر ويطبع في العالم من كتب التراث العربي.

وقد أصدر مجلة متخصصة في شؤون الكتب والمطبوعات وأخبار الكتاب والأدباء والعلماء ومؤلفاتهم ودور النشر وما يحقق ويطبع من مخطوطات في الشرق والغرب. كما كان يصدر فهرسا سنويا شاملا لكل ما تحويه مكتبته طوال العام تصل صفحاته إلى أكثر من 600 صفحة. ولقد كانت بيني وبين صاحبها مراسلات استمرت عدة سنوات إلى أن انتقل إلى رحمة ربه.

فقد كان رحمه الله يهتم بالكتاب اهتماما شديدا، ويحرص على أن يصل إلى طالبه في البريد بسرعة وبصورة جيدة وسليمة. فكان يغلفه تغليفا محكما، وزيادة في الحرص كان يضع على زوايا الأغلفة قطعا من الزنك حتى لا تتأثر عند الشحن والتنزيل.

وقد اقتنيت بواسطة المراسلة من هذه المكتبة كتبا نادرة ونفيسة، منها:

1- كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ، حرره: فيليب حتي، طبع في مطبعة جامعة برنستون في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1930. ويعد هذا الكتاب كما يقول الأستاذ قاسم الرجب في مذكراته: من أروع ما ألف من الكتب في القرن السادس للهجرة، فقد كان اسامة بن منقذ من الفرسان الذين اشتركوا في الحروب الصليبية جنبا إلى جنب مع صلاح الدين الأيوبي، ودوّن في كتابه هذا يومياته التي وصف فيها ما وقع له من طرائف مع الإفرنج، وذكرياته عن الصيد، وسائر هواياته، وبعض المثل العليا لما يجب أن يكون عليه الفارس.

2- كتاب «نظم العقيان في أعيان الأعيان»، تأليف: الإمام الحافظ جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي.

وهو يتضمن تراجم مشاهير القرن التاسع للهجرة في مصر وسورية وسائر العالم الإسلامي.

حرره الدكتور: فيليب حتى، طبع في المطبعة السورية الأمريكية في نيويورك عام 1927.

3- كتاب «آكام المرجان في ذكر المدائن المشهورة في كل مكان»، تأليف: الشيخ إسحق بن حسين المنجم، من علماء القرن الخامس الهجري، طبع في إيطاليا سنة 1929.

4- «ساقطات الآثار الباقية عن القرون الخالية»، لأبي الريحان البيروني، طبع في طهران عام 1969.

5- «نوادر المخطوطات»، تحقيق: عبدالسلام هارون، (25) مخطوطة في مجلدين.

6- كتاب «شمال الحجاز»، تأليف: ا.

موسل. نقله إلى العربية الدكتور عبدالمحسن الحسيني، طبع في الإسكندرية عام (1952). وهو من الكتب النفيسة، وموضوعه مجموعة دراسات تحليلية للنصوص المتعلقة بالخريطة التاريخية للجزء الشمالي من شبه جزيرة العرب.

7 ـ «مع المخطوطات العربية» تأليف: كراتشكوفسكي، تعريب: الدكتور محمد منير مرسي. والكتاب عبارة عن صفحات من الذكريات عن الكتب والبشر.

8 ـ «أخبار أبي نواس» لأبي هنان المهزمي، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج. الناشر مكتبة مصر 1953.

9 ـ «مجموعة نفائس المخطوطات» ـ ثلاث مجموعات، تحقيق: محمد حسن آل ياسين.

10 ـ «لعب العرب» بقلم: العلامة المحقق أحمد تيمور باشا.

11 ـ «المهندسون في العصر الإسلامي»، بقلم: العلامة المحقق أحمد تيمور باشا.

12 ـ «كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون» تأليف: شهاب الدين النجفي المرعشي المعروف بحاجي خليفة. ومعه:

أ ـ إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون. تأليف: إسماعيل باشا البغدادي.

ب ـ هدية العارفين: أسماء المؤلفين والمصنفين. تأليف: إسماعيل باشا البغدادي. والكتاب يقع في ستة مجلدات كبيرة، أعادت تصويره مكتبة المثنى عن طبعة استانبول عام 1955.

وقد حوى أكثر من 14500 عنوانا، مرتبة حسب الحروف الأبجدية، فهو كما قيل عنه: خزانة علم وأدب وتاريخ ثمينة. وقد كان هذا الكتاب نادرا جدا قبل أن تقوم بتصويره هذه المكتبة.

13 ـ «معجم المطبوعات العربية والمعربة»، تأليف: الأستاذ يوسف إليان سركيس. وهو كتاب مهم في بابه حيث يتحدث عن الكتب التي طبعت منذ بداية الطباعة حتى عام 1919. فهو بمثابة موسوعة ثقافية، وليس مقتصرا فقط على أسماء الكتب والمؤلفين.

مطبوعات المكتبة الحيدرية

من المطبوعات الجيدة التي كانت تصل إلينا أحيانا، مطبوعات المكتبة الحيدرية في النجف، وقد أخرجت هذه المكتبة الكثير الجيد من كتب التراث وغيرها من المصنفات المهمة، خاصة تلك التي ألفها كبار علماء الشيعة.

ومن مطبوعات هذه المكتبة التي اقتنيتها:

1 ـ «تاريخ الكوفة»، للمؤرخ: السيد أحمد البراقي النجفي المتوفى سنة 1332هـ (مجلد).

2 ـ «نزهة الجليس ومنية الأنيس»، تأليف: العباس علي بن نور الدين المتوفي سنة 1180 هـ. (مجلدين)

3 ـ «الأنس الجليل في تاريخ القدس والخليل»، تأليف: قاضي القضاة مجير الدين الحنبلي المتوفى في حدود سنة 1180 هـ. (مجلدين)

4 ـ «الكنى والألقاب»، تأليف: المؤرخ الشيخ عباس القمي في 3 أجزاء.

.. يتبع..

■ إلى الأستاذ أنيس منصور

فاضل خلف

■ مَنْ يوزن الرعد صخابا ومضطربا

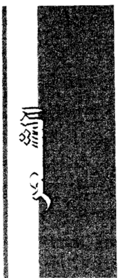
إبراهيم الجرادي

■ الفوائح

علي كتخدا

■ حالات متشابهة

بوجمعة العوفي



إلى الأستاذ أنيس منصور

زار الشاعر فاضل خلف الأستاذ أنيس منصور في محل إقامته بفندق شيراتون (الكويت) فلم يجده، فقال هذه الأبيات:

يا ابن منصور يا أعزَّ صديقٍ
ما رأته على المدَى العينانِ

بيدأني أبصرتُه بخيالي
وفؤادي المتيّمِ الولهانِ

يا أنيسَ الأحبابِ في كلِّ أرضٍ
من شواطئ الرّباطِ حَتّى عُمانِ

فتقبلْ مني تحيّةَ صَبٍّ
هائمٍ في يراعكَ الفتّانِ

حُبُّ مصرٍ في قلبه يتجلّى
يُسألُ النيلُ عنه والهَرمانِ

ومـــــــجـــــــالي الإسـكـنـدريـة تـبـــــــدو

زاهـيــــــاتٍ ألـوانُـهـــــــا ـ لـلـعــــــيــــــانِ

بـــاركَ الـلَّـه فـــــــيــكِ يـا مـــــــصـــــــر إنّـي

لَــك أشـــــــــدو بـأطـيـب الألحــــــــانِ

كـــيـفَ أنسَى مَـــحــــبــــوَبـةً تـتـــســــاقـى

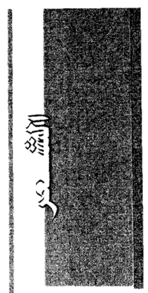
بـكــريمِ الآيــاتِ فـــي الــقـــــــــــــــرآنِ

كـــــــيـفَ أنـسَـى أمَّ الـدُّنـا وهـي كـــــــانـتْ

في الحــــــضـــــــاراتِ قـــــــدوةَ الإنسـانِ

فـــإلـىَ شـــعـــبِــهـــا التـــحـــيَّـــاتُ تَـسْــعَـى

وَســـــــــــــــــلامـــي لُـــدرَّةِ الأوطـــانِ



مَنْ يوزن الرعدَ صخابا ومُضطربا!

إبراهيم الجرادي
(صنعاء اليمن)

قلبي، هنا، مثلَ خطِ الضوءِ منسكبُ

يمشي إلى النارِ فيما تبتغي حطبا

كأنَّهُ من شفيفِ الظلِ منسربُ

إذا اقتربَ إلى أطرافِهِ هربا

غادرتُهُ مدنفاً في نارِ محنَتِهِ

ماءً ينزُّ على الشطينِ ما وهبا

رأيتُهُ مُذ أرى وجدا يبعثرني

في خيبة النظم منهوبا ومنتَهَبا

رتقتُ روحي بأوهامٍ مُكَسَرَةٍ

مثلَ الهشيم إذا أوقدتَهُ التهبا

غسلتُ صوتي بماءِ الضدِّ فاغتسلت

به الخلائق بودليرا ومنتَجبا

يا

شاعرَ

الوزنِ

قلبي

ليس

يوزنني!

بكل فوضاهُ كي يسمعِ العجبا

بأن شاعَرهُ اليأسان عادَ إلى

شدِّ القيودِ إلى صدغيهِ منتحبا!

طالبتنا بقيودِ ضاعَ حاملهاُ

مِنْ يرغب القيد عبدا صار مستلبا

انظر إلى الشعر لو حالي شكت لبكت

مما

يقولونَ

كِذْبا

(صادقاً!!)

ذَربا

ما وفروا حاكما في فيضِ نعمتهِ

يرتبونَ له الألقابَ والرُتبا

يُجيّشون الأكاذيبَ التي هتكت

بالشعر ما صدقوا عُجما ولا عربا

الشعرُ زيفُ وأوزانُ وأقفيه

إن كرَّسَ اللغوَ مداحا به طربا

والشعرُ قديسة في الروحِ نائمة

ما مَسها عاشق في الحلم إن كذبا

أهشُ غيمي إلى أرضٍ بها عطشُ

كي امنحَ الأرض دما فائرا لجبا

أهندسُ الليلَ كي أمحو بظلمتهِ!

هذا البياض الأليف الباهت الخربا!

أنا السهوبُ وأحزاني خلائقها

آتي إلى الخصب مغسولا به تعبا

لا تلمسِ الجرحَ أشعارُ الفتى دمُهُ

واحذر من الدم جياشاً ومرتقبا

أقيدُ

الرعدَ

بالأوزانِ؟

كيف

إذنْ؟

أهلٌ ماء فرُاتا باردا حببا

مَن ذايقّفي الأسى في ليلِ محنتهِ

ويوزنُ

الرعدَ

صخابا

ومضطربا

سأتركُ الصوتَ يسري في مساربِهِ

نهراً ويحفرُ مجراهُ الذي سربا

أنا الطليقُ وحيدا في مفازتهِ

مثلَ الغزالِ إذا بادرته وثبا

آنا يحثُّ الخطا في غيٍّ زهوتِهِ

وتارة راكضا في عطرهِ خَببا

لا أبتغي، أبدا، قيدا ليأسرني

لو جاءني فضة أو جاءني ذهبا

تريدني صانع الأغلال في لغةٍ

وأهلها السجنُ والسجانُ واعجبا!

أشكو إليكَ القوافي في تصيّرها

نامت جحيشا وما قلتُ الذي وجبا

شعري

أنا

مثلَ

خطِ

النارِ

مُنفلتٌ

يمشي إلى الرعد فيما تبتغي صخبا!

□ القصيدة في باعثها - الأساس هامش ود على المطالب المتكررة للشاعر اليمني المعروف الصديق حسن الشرفي في الوزن والقافية والـ... الخ... الخ.

□ التعميم، هنا، يستثني من تهمة النظم أصحاب المقدرة والتأهيل.

□ ترد في النص كلمة «جحيشا» المعجمية وهي، كما هو معروف، بمعنى (منفردا)!!

□ لا أدري لماذا أردت أن أهدي هذه القصيدة إلى اثنين من ثلاثة:

الشاعر نزيه أبو عفش من دمر بسورية والمواطن عبدالغفور الشعيب من الرقة، بلدتي!



علي كتخدا

أجيئكِ جمعاً من الخائبين،
ألمُّ خطايَ.
أُخبِّئُ نفسيَ دَرْءَ الوشاية من محجريَّ،
وأرمي عن وقعِ صوتي عنقاءَ خوفي.
بكلِّ المعاركِ،
لم يُكْتَبِ الفوزُ ليَّا،
هزمتُ كثيراً،
وسمُّ الخيانةِ بَدّد صحبي في ميتتين.
تشتَّتَ جُنْديَ؛
غابَ بريقُ نهاري.
وحينَ فراشاتُ عينيكِ تبثُّ أريجَ نداكِ،
تشيرينَ همساً إليهمْ:
لَهُمْ واهمون،
يَبَابٌ همُ القاتلونَ،
يَبَابٌ هُمُ الواقفونَ بوجه القمر.
وأنتَ الرَّسولُ المؤيَّدُ ظفراً،
فَمُدَّ يديكَ إليَّ رسالةَ كونٍ،

توحَّدْ بجذركِ فيَّ،
كفاكَ احتراق.
أثَرْتِ انبعاثي في طرفتين
أدفٌ لحضنكِ مع ومضِ الطُّفولةِ هَوْناً،
وَلُوعاً بدفءٍ على شاطئينِ،
هما ساعداك.
رأيتُكِ في الأرض، ينهضُ نورُكِ حتَّى النِّهاياتِ،
يُلْغي رُكامَ الفجائعِ، والانكسار.
وكُلُّ مداكِ مدائن،
وكُلُّ حماكِ أغانٍ
فأشدو السَّكينةَ في مقلتين.
تصوغين لحناً يُباغتُ فخَّ الهلاكِ الذي كنتُ فيه،
فأفردُ صوتي صَمْتاً،
وصوتَ التَّلاميذِ في باحةِ المدرسة،
حماةَ الدِّيارِ عليكم سلام،
وتنمو البلادُ في ومضتين،
تُوقظُ أمِّي، وأختي،
وكلُّ النِّساء بوهجٍ قديمٍ،
لعُرْسِ المدينةْ.
يزهِّرُ لونَ المساءِ نبيذاً يُعمِّدُ عاشقين.
رأيتكِ في القلبِ مثْلَ الذي أشتهيه؛
زيتونةً في فضاءٍ فسيح،
يُعيدُ إليَّ القصيَّ البعيد،
بوحي حضوركِ فيَّ.
أواصلُ سيريَ في جنتين،
ويعلو النَّشيد قويّاً،
حماةَ الدِّيارِ عليكمْ سلامْ.

حالات متشابهة

بوجمعة العوفي

المغرب

الباب:

البابُ الذي
أغوتك سريرته...
هو نفس الباب الذي
ينغلق على نصف الصرخة،
يخرمه الصدى..
ويسير وراءك
في الجنازة!

العتبة:

عتبة الدخول
هي نفسها عتبة للخروج
من البيت الأرجواني..
...
فكيف
لم تنتبه قدماك
إلى هذا الشبه؟

التراب:

حفرةٌ في السفح
تشير إلى بردها
تساوي بين العناصر...
وأقصى ما يفعله التراب
أن يعفر بالبياض
اسمك القديم!

السرير:

طالما
شَبهتُ رقادك
بشرود الميّتين...

ووجهك في الرحيل

هو وجهك في السكينة...

فقط

ينسى الموت

ـ كل مرة ـ

أن يغير سرير الإقامة.

جنازة رجل:

كل الذين

شيعوك إلى هناك...

رأيتهم

يستعجلون بك الخطى...

كما لو

أن كل واحد منا

كان يسير في جنازته!

الجسد:

بين القبور

جَلبةٌ وهمس وقهقهات...

وأيادٍ

تشق الطريق لقادم

أتى من غير عُدَّته...

باغته التراب

وهو يحاول نقل شهوته من

الرأس إلى القدمين...

...

أخيرا :

عثر الغريب

على جسد

كان قد تناثر منه!

البياض:

كلَّما

طفح المكان بي...

توغلتْ خطوتي في البياض

وتفتقت من بين أصابعي:

أسرار الكتابة.

الشاهدة:

ميِّتٌ

يتوسد اسمه...

وشاهدة الرخام

لا تعرف كيف توزع

ظلها...

قبرٌ

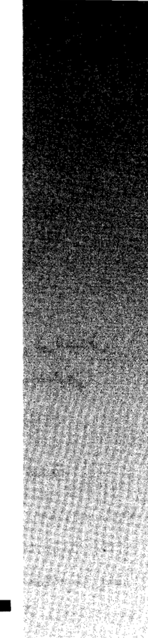
يلوح بلا نوافذ...

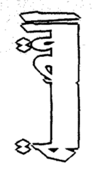
وهنا

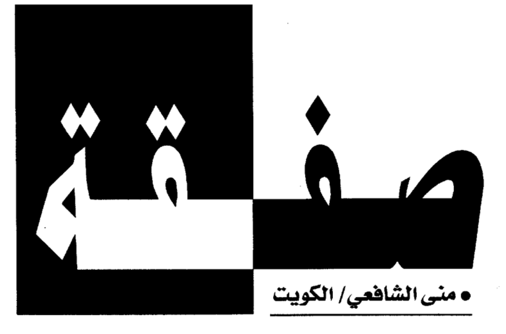
يرقد رجل

خانته المسافة!

شاعر وكاتب من المغرب







صفقة

● منى الشافعي/ الكويت

مغرم بإبداع الرموز، والجمال لغزه الذي يعشقه... يشعر به حوله في كل مكان فيلهبه تأملا وتجلياً.. لحظات الجمال هي السحر التي تبقيه شاعراً متألقا وسر موهبته تكمن في إضفاء الجمال على كل الأشياء...

يرى الجمال في عثق «خلال» متدلٍ من نخلة الجيران ينقره عصفور تائه وعصفورة عاشقة... فينشد لهما:

عصفورتان
فوق عذق نخلة تغردان
تزقزقان في أريكة يزينها الندى
تهزها نسائم شفيفة الصدى
تنقران سكر
تكورت حباته ذهبا
الماء من حولهما
جداول مزخرفة(١)

يسحره الجمال في عيون سمراء القبيلة.. تلك العيون الواسعة المكحلة بعتمة ليل طويل... فيتغنى:

عيناك والليل الطويل أضافا
هما لقلبي أنت منه معافى
عيناك والليل المرير تناصفا
تمزيق قلب لم يجد إنصافا(2)

***

حين اعتلى المنصة في أمسيته الأولى في ذلك البلد الشقيق... كانت الريح تخفق آتية من جنوب البحر القريب.. وكل العيون حزينة...

أما هو فاستشعر الغياب.. وتلك النحلة أخذت تدور وتدور حول عشبة على

مرأى من عينيه تبحث عن شيء ما.. اعتدل في وقفته نظر للحضور... أنشد:

لعينين
رمانتان من الحزن
للماء ساقيتان على جسد ضارع
أيها الليل
ياليلنا الأبدي
إسقنا
علنا نستعير من البحر أسطورة
يلتقي عندها الغائبون(3)

ما تزال النحلة تدور وتدور ربما تبحث عن رحيق زهرة جميلة.. ابتسم لها ملتفتا إلى جمهوره الحزين.. منشداً:

لماذا جئت مبكراً أيها النحل؟
ليس في حديقتي إلا أزهار الصبار...
أيها النحل...
هل سيكون حتى العسل مراً؟!(4)

***

على مسرح المدينة العتيقة، حين اعتلى المنصة التاريخية في أمسيته الثانية.. نظر حوله.. جذبه جمال الأبنية الدكناء وعتقها فأنشد للحضور:

تتقاصر أشباح الأبنية الدكناء في البرد
وتسكن أوصال الشجر
وأنا في صمتي الثلجي
بساتين نخيل خرساء
وبيت من شَعَرْ(5)

***

بالنظرة البسيطة يحلل كل أنواع الجمال... يرمز له في كل الأشياء... في أمسيته الأخيرة حين صفق له الحضور منتشيا من لذيذ شعره وروعة إلقائه طالبا المزيد... نظر إلى السماء البعيدة التي كانت صافية.. رآها عن بعد تحمل غيمة تظلِّل وجهه فقط... ابتسم لها وعاتبها بخبث الشعراء ملتفتا على الجمهور المتلهف.. أنشد:

غيمة رمادية عابرة
في سماء صيفية

فاتها ركب الشتاء
فنفضت أحشاءها فوق خدي
ولحقت بالركب
شفافة مرحة(6)

***

على أريكة الفندق التي تتصدر مدخل «اللوبي» الواسع الكبير كان يجلس محتميا بجدار عال تزينه النقوش الاسلامية الرائعة في تلك المدينة العريقة.. في غفلة عنه حطت بجانبه حمامة بيضاء آية في الجمال... أرسل كفيه بخفة.. دنت منهما... احتواها بينهما.. أسكره جمالها قبل أن يذوب ويتلاشى في زرقة عينيها.. أنشد لها:

حمامة تسللت من خلل الجدار
حطت بجانبي تبحث عن قرار
فحركت دمي وأحيت الأفكار
فعدت للدنيا وعادت الأشعار(7)

***

يستهويه كل يوم هذا المكان.. فيعود إليه كالمسحور يأسره الجمال... بل يظل عبدالله في الوقت نفسه، يشعر أن الجمال قد حرره وأطلقه إلى أعالي السماء هاربا تارة من حبيب بعيد المنال وأخرى من رائحة عطره المكتوم.. وحين مرّفوج من الحسان أمامه يتضاحكن ويبتسمن.. وحين عَبرْن من قربه قاصدات باب الفندق الكبير المشرع على مصراعيه غادرن ولم يغادرن... تنهد وأنشد لنفسه الهاربة معهنّ:

أحبك
يكذب زم الشفاه
ويهذي عنادي
أحبك في هربي
وافتعال الخلاف
وطول ابتعادي
وكنت أموه وجه السماء
وأكتم عطري
وأغمض عينيّ عما أحس
لتجهل أمري(8)

بعد أن اعتلى المنصة لثلاث أمسيات متتالية.. وبعد أن جلس في «اللوبي» يتأمل الجمال ويتغنى به وبعد أن صفق له الجمهور مندهشا مذهولا مأخوذا بسحره وسره.. كانت الليلة الرابعة وكان لابد من الفراق...

دخل غرفته مسرعا.. ترك الباب خلفه مواربا وكأن شيئا ما قد فاته.. اصطدم نظره بحاجياته المتناثرة على السرير.. أما كتبه وقصاصاته فكانت تحتضن الأرائك والكراسي وتفترش الأرض.. اتجه إلى الحمام... مهرولا خرج.. كانت سجادة الصلاة تستقبل القبلة تنتظره ومصحف صغير جميل يزين حافتهما الحريرية المنقوشة بألوان ربيعية زاهية تشرح الصدر.. كفَّاه إلى الأعلى قال «الله أكبر»... حين تلفت يمنة ويسره منهيا صلاته قائلاً بصوت شبه مسموع... «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته».... وقبل أن يلتقط المصحف، تعلقت يده في فضاء الغرفة حين التقطت أذناه صوتها الأنثوي الرقيق ذا البحة المميزة:

- وعليكم السلام... تحب نعاونك يا سي الأستاذ؟

- التفت برأسه على الباب، وهو مايزال جالسا على سجادته.. مع اكتمال استدارة رقبته تمتم «سبحان الخالق... ما شاء الله».

- طالت لحظة انبهاره.. ظلَّت عيناه معلقتين صوب الباب منغرستين بذهول على ذلك الوجه الملائكي الطلة.. تغسلان بشرة بيضاء صافية كغيمة صيفية عابرة.. وعينان عسليتان واسعتان تكحلهما رموش طويلة كثيفة... الابتسامة بخيلاء متربعة على عرش ثغر قرمزي الشفاه كحبة فراولة ناضجة للأكل...

- سبحان الخالق... فاتنة رائعة الحسن والجمال.. شباب غض وقوام رشيق ودلال حان قطافه.

- ماتزال الدهشة تنام على وجهه الأسمر... عاد صوتها كتغريد بلبل حر طليق مرددا:

- ... تحب نعاونك ونرتب الحوايج معاك؟

- انتبه لذهوله الذي طال وتمطى... ابتسم لها بشفاه ترتجف.

استدار ليعتدل لكنه ظلَّ جالسا على سجادته.. عاجلها متلعثما:

- تفضلي.. يا.. تفضلي، نعم أحب..!!

- بعجالة اتجهت إلى الداخل... دنت من السرير.. تناولت بعض ما تناثر عليه من ثياب... التقطت باليد الأخرى أحد دواوينه المكومة على الطاولة المحاذية للسرير.

- قبل أن تنحني على حقيبة السفر الفارغة لتملأها بهذه الأشياء.. استدار ليعتدل مرة أخرى ليقابلها واثقا عاجلها بطلبه:

- أتدرين.. قبل المساعدة أطمح منك بهدية صغيرة.

- التفتت صوبه.. ماتزال يدها ممسكة بأحد دواوينه.. بعفوية صادقة أجابت:

- ياريت ياخوي.. كان من عيني.. لكن الحوانيت مغلوقة توه...!

- وهي تنظر وتشير إلى ساعة صغيرة بسيطة زينت معصمها ذا الاستدارة المليانة.
- بهدوء ورغبة ذكورية ملحة ملعونة أردف:
- الهدية التي أطلبها ليست من الحانوت أيتها الجميلة.. أريدها منك أنت!
- بدهشة مشوبة بحياء أنثوي ظاهر.. تساءلت:
- مني... آنه؟!
بهزة رأس ثابتة وجريئة... يصر:
- نعم.. منك أنت!
- بجرس أكثر حياء.. ونظرة بها من الخبث المحبب الشيء القليل تساءلت مرة أخرى:
- وإيش تحب... مني آنه؟!
- مسحور بجمالها.. مأخوذ بسره ردد دون خجل:
- أريد قبلة واحدة فقط من هذا الثغر وتلك الشفاه المكتنزة. أبلل بها عطش الصحراء التي ترتع بداخلي.. أحملها معي في بؤبؤ قلبي.
- لم ينتظر الموافقة عاجلها بأحاسيسه التي فاضت قصيدة:

على ورد ثغرك حين أنتشي
ملاك يمد لوصلي يدا
فيسعى إلى شفتيك دمي
ليشرب من ثغرك الموعدا
يمازج واها - رحيق المنى
ليخلد ماشاء أن يخلدا (9)

- وابتسامة صافية رائقة تزين روحها قالت:
- قبلت.. قبلة واحدة.. لكن بشرط!!
- نظر إليها مجنونا هائما بردها مؤكدا طلبه.. ينشد:

أود لو مرة
من كل حقل أجتني بذره
من كل فجر طافح نظره
من كل نهر راحل قطره (10)

- ثم بفرح ظاهر غير مستتر أولهفة متوقدة أردف:
- قولي ما هو شرطك... «يا بعد طوايفي»؟
- بجرس مايزال ثابتا قويا... اشترطت:
- أن تعطيني هذه السجادة وذلك المصحف الصغير الجميل!
- مشيرة إلى سجادة الصلاة التي ما يزال يجلس عليها وذلك المصحف الصغير الذي مايزال يقلبه بين يديه المرتعشين.

- جحظت عيناه من محجريهما دهشة وتعجبا.. عاجلها بالسؤال:
- هذه.. هذه السجادة وهذا.. هذا المصحف.. هل أستطيع أن أعرف لماذا؟!
- بصوت أكثر ثباتا وقوة... وبجرس أكثر وثوقا أفلت لسانها:
- لأنك بعد أن تقبلني قبلتك على ثغري وتنال
مناك.. لن تحتاجهما بعد ذلك.. أما أنا
فسأحتاجهما ما بقي من العمر لحظة...!!
كانت اللحظة لئيمة، انغرزت أنيابها الحادة بقوة في تجاويف رأسه.. طأطأ رأسه على السجادة... تخشبت يده على المصحف الصغير.
تحدث الصمت.. انسحبت الجميلة بهدوء.. صفقت الباب خلفها.

* * *

■ إشارات:

1- الشاعر خليفة الوقيان
2- الشاعر يعقوب السبيعي
3- الشاعر قاسم حداد
4- الشاعر سعدي يوسف
5- الشاعرة لميعة عباس عمارة
6- الشاعرة سعدية مفرح
7- الشاعر علي السبتي
8- الشاعرة لميعة عباس عمارة
9- الشاعر يعقوب السبيعي
10- الشاعر صلاح نيازي

حدثت جلبة في الخارج. أمام باب «المنفردة» التي على يمين «منفردته». فتح الباب، سمع صوتا يأمر السجين بالخروج. انتقلت الجلبة إلى باب «منفردته»، فتح الباب وصوت السجان يأمره بالخروج.

قام وهو يتساءل، ماذا في الأمر؟

تابع، لم يحن بعد موعد خروج المساجين في ساعة الظهيرة.. وخروجهم في الصباح كانوا قد أتموه في السابعة كالعادة.. والآن، الساعة تدور في الثامنة والنصف أو التاسعة.. إذن، ماذا في الأمر؟

خرج إلى الممر وهو يتلفت حوله فرأى السجان يعالج مفتاح باب «المنفردة» التي على يسار «منفردته»، ثم صوت سجان آخر كان قد تقدم عبر الممر من جهة اليمين يهتف بهم: أن يتقدموا، هيا.. أسرعوا.. وأسرعوا.. رأى مجموعة أخرى من المساجين تخرج من زنزانات السجن الجنوبي الذي يربطه بالسجن الشمالي ممر طويل، ولكنه ضيق.

أحاط بهم سجانون طلبوا منهم أن يتراصوا، كل ثلاثة وراء بعضهم. هيا أسرعوا.. تحركوا بلا إبطاء..

التنفس

قصة: نيروز مالك

وتحركوا بلا إبطاء..

ما لبث أن رأى باب السجن الرئيسي ينفتح والسجانون يطلبون منهم أن يخرجوا ملتزمين الانضباط..

خرجوا إلى باحة السجن..

تلفت حوله.. لأول مرة منذ دخوله السجن يرى فوقه سماء، ويشم هواء له رائحة طيبة، هواء لم يتعفن، هواء لم يمتلئ بروائح نتنة..

الآخر مازال شابا، وبعضهم خط الشيب شعره منذ سنوات.. كان المساجين المتواجدون في باحة «التنفس» عشرة مساجين، عدّهم واحدا واحدا.. تساءل: أيمكن أن يكون أحدهم من السجناء السياسيين؟ هذا ما لا يعرفه..

يذكر أنه، في المرة الثانية، التي أخرجوه فيها إلى باحة التنفس، جرت الأمور على غير ما جرت في المرة الأولى.. في المرة الثانية كان السجان غيره في المرة الأولى. كان قاسيا وفظا ـ رغم أنه كان رجلا كبيرا في السن، كانت قسمات وجهه مرعبة، لم يسمح لأحد من المساجين بالكلام. طلب منهم الصمت، وأن ينشغل كل واحد منهم بأمر نفسه. ثم هدد إن رأى أحدا منهم يكلم سجينا آخر سيطعمه برازه.. ثم أضاف تهديدا جديدا إلى تهديده القويم، إياكم والحديث.

وبالفعل.. ظل المساجين مقفلين أفواههم حتى لحظة انتهاء فرصة التنفس..

حاول أن يسأل عن أسباب تصرفات السجان هذا، أو يقارن ما بين تصرفات هذا السجان، وذاك الذي رافقهم بمرح إلى باحة التنفس أول مرة له، تساءل لماذا

ترك السجان الأول المساجين على حريتهم في الحديث وإلقاء النكت والمزاح، لا بل شاركهم في الحديث والضحك والتدخين.. حتى أنه مازحهم بالتضارب والتراكض وراء بعضهم بعضا.. بينما كان السجان الذي رافقهم في المرة الثانية إلى باحة التنفس عكس الأول؟

لم يستطع الجواب على سؤاله فتركه للأيام تجيب عليه..

كان من السهولة بمكان أن يجيب على سؤاله بعد تحليل نفسي للسجانين، ولكنه آثر التحليل لنفسه..

كان في كل مرة يخرج فيها إلى باحة التنفس يجد وجوها جديدة، إلى جانب بعض الوجوه القديمة. كان يسأل نفسه، إن كان أصحابها قد خرجوا من السجن أو أنهم سيخرجون إلى التنفس مع الدفعة الثانية أو الثالثة؟ وهؤلاء الجدد، هل هم جدد حلوا في الزنزانات أم أنهم قدامى.. إلا أن دورهم في الخروج هذه المرة يوافق دوره في الخروج..

أما السجانان فبقيا هما نفسهما، يرافقهانهما في كل المرات التي خرج فيها مع المساجين إلى الباحة..

كان قد أسند ظهره إلى الجدار بعد أن تبعثر المساجين على صراخ السجان الثاني..

راح كل سجين يلوذ بنفسه وهو مقهور يحدق إلى شيء ما.. ولأول مرة راح يتأمل جدران الباحة التي تحيط به.. إنها عالية جدا، لا يمكن لعصفور أن يقدر على الطيران ويتخطاها، كما كان جده يقول وهو يصف الجبال العالية..

شعر للحظات بدوار، إنه دوار الصدمة التي تلقاها وهو يرى نفسه خارج «المنفردة». إنه في باحة السجن.. وها هو أحد السجانين يسير أمامهم، يقودهم، وآخر يسير خلفهم يدفعهم إلى الإسراع.. شعر برغبة قوية في أن يدير رأسه في كل الاتجاهات، وأن يميل بوجهه إلى الأسفل، ليرى إن كان يسير على الأرض أو ما يشبه الأرض.

كانت الأرض مبلطة ببلاط رمادي محزز، وفي حركة غير ودودة رفع رأسه مرة ثانية إلى الأعلى، حدق في السماء، استغرب، كم تبدو السماء زرقاء في هذا الصباح؟ ثم أكد لنفسه، إنه لم ير في يوم من الأيام الماضية من حياته سماء زرقاء كهذا اليوم. زرقتها الصافية أثارت الدهشة في نفسه.

أسرعوا..

سمع صوت السجان الذي يقودهم، فانتبه إلى أول الرتل الذي بدأ رجاله يختفون وراء باب حديدي أسود..

استغرب، إلى أين يقودونهم؟

وصل هو أيضا إلى الباب. نزل ستة درجات، عدّها. نزل مع بقية المساجين إلى باحة متوسطة المساحة.. تحيط بها جدران عالية، قدّر علوها بأكثر من ستة أمتار.. تنتهي بأسلاك فولاذية مزينة بمسامير حادة ـ تعيق محاولات الهرب إن فكر أحد ما من المساجين بذلك..توزع المساجين في الباحة.. كل اثنين أو ثلاثة أو

أكثر.. معا. لم يكن يعرف منهم أحدا. وقبل أن يفكر بالانضمام إلى أية مجموعة من مجموعاتهم، قرر أن يمشي ذهابا وإيابا لتحريك عضلات قدميه التي تراخت جراء الكسل الذي أصابها نتيجة صغر المساحة التي سُجن فيها، بحيث كان يقضي اليوم نائما أو متمددا أو مقرفصا..

ثم راح يقوم بعملية شهيق وزفير قاصدا منها تنقية رئتيه من الهواء العفن الذي يعشعش فيهما.. كان السجين الوحيد الذي يمارس رياضة المشي، بينما كان المساجين الآخرون قد تجمع بعضهم حول السجان يتحدثون معه، وبعضهم كان يقهقه، وعلى ما يبدو أن أحدا ما قد ألقى نكتة أو ما شابه ذلك.

لم يلتفت إلى ما يجري بين المساجين الملتفين حول السجان، وأيضا لم يهتم بأولئك الذين وقفوا معا يدخنون وهم ذاهلون عما حولهم، كان - هذا ما لاحظه - كل واحد منهم قد غرق في نفسه، وبعد أن شعر بشيء من التعب، وبارتخاء في قدميه خفف من سرعته، وما لبث أن توقف وأسند ظهره إلي الجدار وهو يلهث. أراد بذلك أن يرتاح قليلا، ثم يعاود سيره إلى أن يحين انتهاء فرصة التنفس.. وخلال هذه المدة راح ينقل نظره ما بين المساجين، كان بعضهم قد تخطى سن الشباب، وكانت السماء زرقاء صافية برغم برودة نهاية تشرين الثاني. كان الجو قارسا، ولكنه شفاف بزرقة بلورية قاسية، وذرا الأشجار، وكانت ثلاثا، إحداهما كينا والاثنتان الباقيتان من السرو الباسق. كانت ذرا الأشجار تطعن جنب السماء الناعمة فوق حدود جدران الباحة العالية.

تأمل تلك الذرا التي كانت تميل بفعل ريح شمالية باردة.. كانت شجرتا السرو متماسكتي الأغصان، كأنهما غصنان فقط، غصنان غليظان. أما شجرة الكينا فكانت متفرعة الأغصان، بعضها غليظ وبعضها الآخر رقيق يميل بعنف وقوة تحت هبات الريح الشمالية.. تميل الأغصان إلى اليمين بعيدا عن جدران الباحة، ما تلبث أن تعود مع انحسار ضغط الريح عليها، إلى وضعها السابق..

وفجأة، لا يدري من أين خرجت هرة ذات وبر أبيض كأنه الحليب.. التفت فرأى الجدار الجنوبي للباحة، هو أيضا جدار مؤلف من مجموعة من المكاتب الإدارية داخل السجن، حتى أنه ميز النافذة العريضة التي كانت وراء المحقق في أثناء التحقيق معه. ففي المرة الأولى لم تشده النافذة كثيرا، رغم زرقة السماء التي تمتلئ بها، لم تشده تلك النافذة إلا في لحظة التحقيق الثاني.. وكان ذلك بعد ثلاثة أيام من اعتقاله.. في تلك الساعة فقط راحت عيناه تتأملان تلك الزرقة الجميلة التي كانت تعني الحرية بكل معانيها.. نعم، لابد للهرة البيضاء أن تكون قد خرجت من إحدى تلك النوافذ.

كانت تسير على إفريز النوافذ حتى وصلت إلى نهاية الجدار. وقفت على تلك المسافة العالية، وراحت تلعق صدرها. تساءل، ما الأمر الذي أوصل الهرة إلى ذلك الارتفاع المريع، أكثر من ستة أمتار. لو سقطت، حتما لن يبقى منها عظم سوي برغم ما عُرف عن الهررة بأنها دائما، عندما تسقط، تسقط على قوائمها.. ولكن على هذا الارتفاع، لو سقطت، حتما، ستتحطم قوائمها الأربعة..

يا إلهي.. إنه ارتفاع مريع..

ظلت الهرة تلعق صدرها. استكانت هناك، فوق الإفريز الضيق الذي يحاذي الجدار. رأى في مراقبة تلك الهرة تسلية له بعد أن ابتعد عن مواقع الخوف. كان المنظر، في الأعلى، مبسوطا أمامه على صفحة السماء الزرقاء، هرة بيضاء الوبر، وحولها إطار من أغصان شجرة الكينا الخضراء التي تلعب بها الرياح.. وفي عمق المشهد تلك السماء الزرقاء الصافية التي تشبه البللور.

ابتسم لأمر ما عبر ذاته.. لأمر شاذ وغير واقعي، ماذا لو كان هو بالذات، الآن، يقبع مكان تلك الهرة، فوق ذاك الإفريز!

سؤال من حقه أن يطرحه على نفسه، ولكن أمن حقه يا ترى أن يجيب عليه؟ طبعا من حقه الجواب.. وبالطريقة التي يريدها أو بالصورة التي يتصورها. نعم لو كان مكان تلك الهرة، لوقف على قدميه، توازن بجسمه فوق الإفريز، ثم خطا باتجاه جذع الشجرة، كان يرى الجذع، ويسمع صوت احتكاكه بطرف الجدار من الأعلى.. ثم يميل بجذعه فوق جذع الشجرة، يمسك به، و.. هوب.. بقفزة واحدة يصبح بين أغصان الشجرة، يتدلى وهو يركب الجذع إلى الأسفل، ثم ينزلق ببطء لكيلا يتمزق سرواله وقميصه، وينزلق على الجذع حتى يصل إلى الأرض، ومنها ينطلق باتجاه الحرية التي في الشوارع والطرقات.

لقد غاب بذهنه تماما عما كان حوله. نسي أين هو، وفرح صغير يجوب ذات نفسه، وهو مايزال ينظر إلى تلك الهرة التي كفت عن لعق صدرها، فقامت مستندة على قوائمها الأربعة، تمطت وأشعة الشمس تغمرها، ثم سارت باتجاه جذع الشجرة، وبقفزة واحدة أصبحت بين أغصان الكينا.. ظن بأن الهرة ستنزلق عبر جذع الشجرة إلى الأسفل، إلى الأرض، ولكنه رآها تصعد إلى الأعلى، تختفي بين أغصان شجرة الكينا، تذوب بين أوراقها الخضراء الضاربة إلى لون رمادي، تختفي بين تلك الأوراق التي كانت بدورها تختفي ذائبة بين طيات الوزن الأزرق وتتلاشى بالسماء..

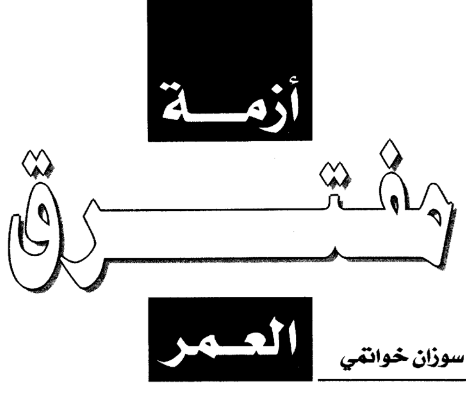
انتباه..

علا صوت السجان..

تجمعوا وراء بعضكم مترادفين ثلاثة ثلاثة..

تحرك المساجين بحركة كسولة.. إلى أن عاد السجان يصرخ، أسرعوا.. لقد انتهى وقت التنفس..

وتجمع المساجين وراء بعضهم كل ثلاثة في رتل.. وساروا إلى مهاجعهم ومنفرداتهم في السجن.. وقبل أن يخرج الرتل من باحة التنفس، التفت إلى الوراء على أمل أن يرى الهرة إن كانت لاتزال قابعة بين أغصان شجرة الكينا.. إلا أنه لم ير شيئا سوى خضرة الأشجار الذائبة في زرقة السماء البعيدة.



سوزان خواتمي

ضمها إلى صدره فسرى النمل في جسدها، وتراجعت مبتعدة.

تشبه كل الزوجات المتذمرات، بغياب الأولاد عنها تشغل نفسها بالشكوى.

«حرارتي اليوم مرتفعة.. أبرد كثيراً.. اجلب لي معك علبة فيتامينات»

ومثل كل النساء أيضاً تتحفظ في تحديد عمرها، كأنه سر من أسرار أمن الدولة، لكنه يعرف عمرها كما لو كان القابلة التي سحبتها من بطن أمها.

«إنك يا صغيرتي.. تجاوزت الخمسين بسبعة شهور وأربعة أيام وكم ساعة».

« ما أظرفك! لك لسان كحد السكين»

حدد لها عمرها، رغم سوء العاقبة.

«وأنت تشخر» قالت له وهي تشمر أنفها

«منذ متى؟»

«منذ.. منذ.. منذ أن دخل ابنك الإعدادية»

مازال لحجرات منزلهما ترتيبها الهندسي المعتاد، لكن خللاً غير مرئي ظهر في علاقتهما كزوجين عتيدين.

المناكفة تطحنهما، قاوماها بأقل الأضرار الممكنة: هو بحبوب زرقاء لها مفعول منشط، وهي بقراءة كل الكتب الرومانسية المحفزة في مكتبتها حيث تعمل.

حين قاطع التثاؤب مسار قبلاتهما، انسحبت هي بخجل إلى أقصى اليمين في الفراش العريض المزدوج المساحة، واحتل هو غاضباً القطب الآخر..

وفيما كان الزوجان يتشاركان الأحلام والكوابيس بحكم الوسادة المشتركة، كانا يتألمان معاً.

سحابة تعبر سماء حياتهما، حين ظهر لها ذات يومي خريفي ممطر، ينقط فوق بلاط مكتبتها، مبللاً كقط أجرب، تسلل بين الرفوف باحثاً عن كتب طبية

تلزمه، قدمت له شاياً ساخناً، فجلس يتدفأ بجوارها.

نحيل برأس يقطينة ولحية نابتة، يشبه غيره من الشباب «ببلوزه» الفضفاضة و «جينزه» الضيق. لم يكن وسيماً، على العكس غامت تفاصيل وجهه، فنسته حالما التفت مبتعداً.

عاود ظهوره بين الحين والحين، ثم في أوقات متقاربة لأجل هذا الكتاب أو لآخر تتكفل بالبحث عنه.

يشكرها بصوت أدغم يخرج من أنفه. كان يضغط على أعصابها بخفة مستمرة، حتى صار يعني لها نبضاً عذباً في قلب هامد.

ترتاح لمجيئه، غالباً ما تكون وحدها، مكتبتها ليست مشروعاً تجارياً رابحاً، فما عاد الناس يدخلون إلا لشراء القرطاسية.

يسليها وجوده، وكي لا تستحلفه البقاء، كانت تخلق حديثاً يسعيان معاً ليمتد بلا نهاية، حتى جنح هو لافتراض رواياتها العاطفية، وبدأت هي تقلب معاجم التشريح الأجنبية.

لم تكن لعلاقتها به مسمى يصفها.. كانت ندى مس رؤوس مشاعرها.

لحية بلا ملامح رافقت أحلامها الليلية، كشيء عالق في الذهن كلما تجاهلتها ازدادت حضوراً، حتى أصابتها بطفح جلدي فوق خديها.

زيت الزيتون، مزيج من ماء الورد والعسل، ومستحضراتها التجميلية أيضاً لم تجدها نفعاً.

قال لها:

«سأجلب لك معي مرهماً سريع الفاعلية، لكن أنبهك فيه نسبة كورتيزون عالية.. هي أزمة منتصف العمر». ذاك المتعجرف نسي اختصاصه في طب العيون، وانقلب عالماً بعوارض سن اليأس.

«لماذا لم تمر بنفس الأزمة وأنت تكبرني بعشر سنوات؟»

«الرجال لا يكبرون يا عزيزتي، إنهم يموتون دفعة واحدة.. ظاهرة طبية معروفة»

كل ما حولها ساكن كمستنقع بليد. اجتاحتها رغبة عارمة بالتغيير، دارت طواحين نشاطها: الستائر المخرمة كشبكة صيد، تلك المزهرية القديمة إحدى هدايا حماتها الكالحة كأنها شوكة في الحلق، وعث يرتع داخل الورود الذابلة في سجادتها الصينية.

تظهر أمامه بخصلات حمراء زرعتها في بستان شعرها المصبوغ، وزينة لها ألوان لوحة تشكيلية، تحشر شحومها الزائدة داخل فستان نوم ضيق.

«جنت زوجتي يا عالم.. بعد تعب النهار تهجم علي كالساحرة..»

«لكنك مازلت جميلة» يتدارك، ماداً ذراعيه.

جسد يهرم وقلب عربيد.. حشوة الفراش القاسية تحطم ضلوعها.. الشراشف النظيفة جداً كفن يلفها.. تسقط في قاع النوم وهي تسمع لحن شخيره.

جرح في الذاكـــرة

الأزهر
الصحراوي
تونس

اختار التجول على ضفة النهر، فقد اعتاد ارتياد هذا المكان منذ عادت إليه الكآبة تجتاحه من جديد. والمحزن أن كآبته هذه الأيام مجدبة وقاحلة. فقد ذهبت باستقراره وصادرت فرحه وألبت فيه قبائل على أخرى وأججت فيه نار العداوة. فانقلب معركة قذرة إلا أنها صامتة لا تسمع فيها صليل السيوف ولا صهيل الخيول ولا هدير المدافع... مشى بعيدا مع النهر تذكر الأيام المرة مع السجناء... توقف وحملق في الماء الجاري ثم قال «إننا لا نسبح في النهر مرتين».

قصد صخرة دهرية قديمة مزروعة في حافة النهر وجلس يفكر كمن لا يفكر في شيء. رفع رأسه إلى السماء. حاول التذكر ففرت كل الذكريات. وتبعثرت كل الصور. ثم أدار رأسه في كل الجهات فلم يظفر بشيء. فاستل ورقة من جيب القميص ومدد فوقها القلم.. حاول أن يرسم للموت مخالب وأنيابا... تأملها. فبدت الأنياب معوجة ومالت المخالب للانكسار... بصق... نظر إلى البعيد... وعاد يرسم للخيانة أجنحة وشفاها... تأمل ورقته البيضاء وقد لطخها الحبر ودنستها الخطوط المتشابكة فخرّقها. وأرسلها فتلاشت وبعد ما قطّر في أذنيه نصف بيت قديم: «إذا راب الحليب فبل عليه».. أجهش بالضحك الفاجر ونهض... مشى قليلا استند إلى جذع زيتونة فسرّحت في مؤخرته نملها فارتج وعلاه خجل مر لما تذكر الخوازيق والقوارير وليالي الشتاء في السجون العصرية ثم قال كاللائم: «هذه أنت أيتها الحياة... كل شيء فيك يذكر بشيء... ملعونة أنت فإنك حفلة قتل لا

تنتهي»... اقترب من الماء نظر فزاغت عيناه تمدد على بطنه فرأى وجهه منعكسا على صفحة الماء فقال مبتسما: «حرام أن تظل أيها الوجه لي فخذ ما تبقى فيك من فرح وفارقني فليس هنا سوى خراب يناجي الخراب وعدم للعدم يغني...».. ثم استدار وأمسك رأسه كالمتألم، فقد زلزله جرح في ذاكرته عميق... حاول أن يتكئ على الزيتونة غير أنه تذكر نملها فبصق عليها وقال بصوت مبحوح: «سيأكلك الزمن يا ابنة الغابة الخائنة...».. ثم واصل كمن يحدث نفسه: «كذبة... كذبة كبرى صدقتها حين اعتبرت الجبل أبا الثوار والغابة أمهم الحاضنة... آه أيتها الغابة العاهرة لقد ركضت أنا ورفيق باتجاهك ونحن نجتاز الحدود في غفلة من الحراس وكان رفيق يلعن بدانته وقصره. وكنت أنط أمامه مرعوبا ملتاعا... أنا لم أعارضه وهو يقول لي كالآمر: «لا تبك عينك فالنحيب للمخصيين... يجب أن نترك كل شيء ونهرب بأفكارنا وننجو بنا وسنواصل المعركة من أي مكان...» ركضت أكثر حينما أحسست بحركة غريبة ونحن ننحدر مع المنحدر.. دخلت الغابة فعانقت شجرة توت كبيرة وأنا ألهث... التفت فرأيت «رفيقا» مطوقا بالذئاب... ذئاب.. ذئاب كثيرة شبيهة بالكلاب أردت عدها فلم أقدر. كانت أحجامها مختلفة وألوانها غريبة...

صار رفيق في قلب الحصار. وتسلقت أنا الشجرة بصعوبة... نظر رفيق فلم يجدني فنادى بصوت واثق: «إبراهيم تدبر سلاحا.. تدبر حجرا أو عصا..» سكت كالأخرس... كنت جبانا قذرا لم أقو على فعل شيء.. أو لعلي أحسست وقتها بأول انتصار عملي عليه فقد كان يحتقر كل الأسلحة ولا يؤمن إلا بالفكر سلاحا للتغيير غير أنه تراجع عن ذلك في أول معركة عنيفة تعترضه... إني صعدت إلى القمة أنا الحقير واكتفيت بمشاهدة المعركة من فوق...

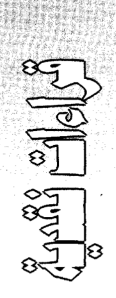
هجم ذئب شاحب فصدّه رفيق ببسالة وكر عليه فهشم جمجمته بقبضته وصاح مزمجرا فعادت إلي بعض قواي وكدت أنزل غير أني رأيت ذئبا ينهش لحمة كبيرة من وركه الأيمن فارتعشت وصاح رفيق مناديا: «إبراهيم.. أينك يا ابن الـ......» وارتمى ذئب آخر على عنقه ينهشه فقطع بعض وريده وانقطع عنه الكلام فسقط على الأرض جريحا فقلت وأنا أرتجف: «يا ربّي نجّه.. انزل إليه وساعده..» جثا رفيق على ركبتيه وهمّ بالوقوف. ففاجأه ذئب من خلف فأسقطه أرضا وأحاط به ذئبان.. رأيت أشياء كالأمعاء تفور وسمعت صرخته الأخيرة. واشتممت رائحة اللحم المزق وتبلل سروالي وغمرتني مياه كثيرة وانتهى رفيق وسكنت حركته وفي ذلك الحين وصلت ذئاب كثيرة فتملكتني رجفة واختبأت عني الشمس بغيمة صفراء وقلت: «سأضيع سأنتهي مثلما ضاع رفيق».. اقترب ذئب من رفيق فالتهم خده الأيمن وتقاتل ذئبان من أجل قلبه الذي يلوح بحمرته من بعيد.. تعرّى رفيق نظرت الذئاب إلى أردافه وأوراكه بشهية.. اعتراني خجل

مر.. لم يحدث أن رأيته عاريا كما رأيته وقتها. شرعت في الالتهام فتأكدت أن رفيقا لم يعد رفيقا إلا في ذاكرتي وتساءلت: ترى أين طارت أفكاره؟ وأين اختبأ صوته؟ وأين تشردت ابتسامته؟ وأين هاجرت نظراته؟

أحسست أنا المتفرج على المذبحة أني لم أعد أنا!

وفاجأني حرّاس الحدود من خلف فتملكني فرح طفولي ساذج وكدت ألقي إليهم بنفسي وأنا أقول: «الإنسان إنسان والحيوان حيوان.. الإنسان أخي..».

غير أن الذئاب لم تهرب من البنادق ورأيت الذئاب الكاسرة هاشة باشة ورابضة في حضرة الحراس. فصعقتني هواجس عديدة. ثم أنزلوني وكانت نهاية رفيق ملحمية. أما أنا فقد صارت حياتي كداعرة ماخور قبيحة تتعرى فتجفل عنها الرجال.. «تملكته رعشة كالمحموم وأحس بالدوار وضع يده على رأسه فأحس الجرح عميقا لا يردم».. بعد حين فكر في أن يبول عليه فلن يتداوى إلا بالبول الحار الخارج لتوّه من جهاز البول.. ابتسم ثم قطّب جبينه كالمتحمس وهمس: «الشّرخ عميق وهذا الجرح غائر وأنا أحترق فيّ كلّ شيء.. كذب كل الأطباء.. لم يبق إلا البول أملا وحيدا في العلاج.. سأبول».. نهض فألقى إلى النهر التفاتته الأخيرة فبدا له متعاليا.. لم يعجبه منه هذا التيه والاختيال.. بصق عليه وقال له كالمتوعد: «ستجف..» ثم سار منكسرا وهو يسلك الطريق الموصلة إلى المدينة.



تجليات الجنس والجنسانية

في رواية «العصعص»

لليلى العثمان

عبد اللطيف الأرناؤوط

رواية «العصعص» عمل إبداعي للأديبة الكويتية «ليلى العثمان» ولعلها من أبرز الروايات النسائية المعاصرة في دراسة وتحليل جانبين من جوانب الوضع الإنساني للرجل والمرأة والطفل في المجتمع الشرقي وهما «الجنس» بمعناه الفيزيولوجي. و«الجنسانية» بمعناها الاجتماعي ودورها في تكوين الفرد والقيم الاجتماعية، أما الجنس فله أبرز الأثر في تحديد سلوك الإنسان، إذ يقوم المجتمع بكبت الدوافع الليبيدية وإخضاعها لسلطة الأنا الأعلى (الأعراف والتقاليد والقيم الاجتماعية)، يرى العالم «سيغموند فرويد» أن الصراع بين تحريات الكبار ونواهيهم، وبين

الطفل أو المرأة التي تتطلب إشباعا لدوافعهما الليبيدية يفضي إلى «عقد الخصاء» ويجعل للأفراد طبيعة مشوهة، فالكائن الوحيد الكامل في نظر «فرويد» هو الذكر أو الأب بحكم سيادته وسلطته الاجتماعية، وهو الذي يفرض على المرأة والطفل شتى المحرمات التي تؤدي إلى تشويه الشخصية الإنسانية المقهورة، فالطفل والمرأة كانا موضوعا لظلم الأب واستغلاله عبر التاريخ، كلاهما ملك للرجل الذي بوسعه أن يفعل ما يشاء على نحو مستبد دون قيد كما يفعل مع أملاكه وأطيانه، ومثلما أعلن العبيد العصيان سابقا على النظام الاجتماعي، كذلك يعلن الأطفال والنساء اليوم التمرد على النظام الأبوي، الطفل يعبر عن هذا التمرد على النواهي والزواجر بالامتناع عن الطعام و«الحرد» والبول اللاإرادي، وهي أسلحة لا تهزم نظاما سلطويا، فمن البدهي أن ينمو مكبوحا «ويتحول في النهاية إلى بالغ شرير، يثأر بدوره من أطفاله لما أصابه من طفولته»(١).

كانت السيطرة على الأطفال والنساء، وما زالت تتمثل بالوحشية الجسدية (الضرب والقمع) والاستغلال النفسي، أي رغبة الأب في أن يُطاع وأن يخضع الطرفان ويتكيفا مع رغباته وقيمه، وينظر إلى الطفل، خاصة في المجتمعات المختلفة، على أنه لا حياة نفسية له. فالكذب عليه لا يقتضي أي اعتذار، وقد تقود دوافعه إلى الصراع النفسي أو الأزمة النفسية التي إذا حلت قد تفضي بالصغير إلى العدوانية والمرض العصابي..

هذا هو جوهر شخصية بطل رواية «العصعص» الطفل «سلوم» فإن سلوكه الإنساني اللاشعوري يحرضه ويقوده إلى تدمير كل ما حوله، وإلحاق الأذى بالإنسان والحيوان. فهو لا ينفك يطارد الكلاب والقطط والأبقار والحمير ويقطع «عصاعيصها». ويلتمس أبوه «معيوف» وأمه الشفاء في تقديم الماء له من طاسة الرعب، أو التلاوة على رأسه حين تتوالى عليه حالات من الانفعال والغيبوبة، وكان يسمع أصواتا ويرى أشباحا يزعم أنها للعفاريت والجن، إلا أن الأبوين يستعرضان من الماضي سببا لإصرار الطفل على قطع «عصاعيص» الحيوانات، فيتذكر أن «سلوم» باغتهما في موقف متعر، وقد بدا الأب في وضع غير طبيعي، ففر الطفل وهو يصرخ:

(أبوي طلع له عصعص) وتحيرا كيف يشرحان الأمر للصغير، فظل مقتنعا أن والده نبت له «عصعص» ويجب إزالته، وأن «عصعصه» يماثل ما لدى الحيوانات من «عصائص» يجب بترها، ومع الزمن تطورت تلك العقدة لدى الطفل «سلوم» إلى نزعة تدميرية ومرض عصابي تعذر شفاؤه، ودرجة نزعته التدميرية تلك إلى العالم الخارجي، وهيمن اللاشعور لديه عل كل محاولة لرده إلى الوعي، بل كان تهديد الأم الدائم ولدها بسلطة الأب وتأديبه عاملا هاما في تعزيز مخاوفه ومرضه، إذ بدا الأب في

تحرياته وتهديده بالعقاب رمزا للأنا الأعلى، الذي يفرض على الطفل قيود، ويضاعف من حدة أزمته النفسية: (ذات يوم شج وجه «مسعود» بغطاء جبنة الكرافت... وبائع «الدندرمة» لم يسلم منه حين باعه من الجزء الذائب، سكب التراب في قلب صندوق الدندرمة، ولم يسلم منه شادي رفيقه الذي خمشه ذات يوم «فبرك» عليه وبدأ «يجُس» عصعصه والدم يسيل منه).

كان ضحاياه من الباعة الغشاشين، وكأنه يسعى إلى تطهير العالم من الإثم الذي اكتشف أنه جاء ثمرة له. كان حلمه أن ينقي الكون ويصلحه من الشر والرذيلة (اصطاد بائع الحبوب وهو يخلط العدس الجديد بالقديم المسوس،واكتشف غش بائع الخراف حين استبدل بالخروف السمين الذي اشتراه أحد الفقراء ليضحي به إلى أولاده، في العيد خروفا مهزولا.. ففضحه أمام المشتري.. وأكثر ما كانت معاركه تنصب على «فطوم» ابنة الجيران الفاسدة والتي تحدر إليها الفساد من أمها... كان حلمه أن يؤدبها ويريح الفتيان من فسادها وعبثها... وكان هربه من البيت متواصلا)...

إن ذلك كله لم يمنعه من التعلق بأبيه... على رغم خوفه منه، وتعلقه الشديد بأمه، كموضوع جنسي، مع أن «فرويد» أهمل البعد الذكري - الأنثوي حين استخدم الإيروس (غريزة الحياة) لوصف السلوك عند الطفل متجاهلا العلاقة الحميمة بين الطفل والأم، ولم يره إلا بعد زمن من بحوثه، فقد فطنت «ليلى العثمان» إلى تلك العلاقة التي كانت بين الأم وولدها «سلوم»، وصورت انحياز الأم الواضح إلى ولدها في مواجهة الأب وخشيتها من أن يمارس سلطة تأديبية على الطفل، وخوفها من سلطويته مما جعلها تخشى أن تكتم عليه تصرفات ولدها مخافة أن يسمعها الجيران، وآنذاك يكون العقاب لها لا للولد، نلاحظ أن القطبية الثلاثية في الرواية (أب + أم + طفل) تظهر الأب في طرف، والأم «المرأة» والطفل في طرف آخر بحكم خضوعهما جنسانيا للقهر الاجتماعي، وسيادة الأب في المجتمع الذكوري، وإن سعي «سلوم» المستمر لقطع «العصعص» هو تعبير رمزي عن رغبته في نفي الأب الذي يزاحمه على استحواذ الأم، ومحاولة تحرير أمه من علاقتها بالأب كعلاقة إثم.. وهي في نظر الطفل عدوان وخضوع من الأم، وعززت عقدة الطفالة لديه، وجهل الأبوين ميوله العدوانية، وكأن الكاتبة «ليلى العثمان» تنتقد كل أشكال «التابو» الاجتماعي الذي يحيط الجنس بلون من الكتمان، ويفرض على الطفل عماء يدفعه إلى التمادي في الاستمرار بالمعاناة بسبب سيطرة اللاشعور على سلوكه دون محاولة من المجتمع تصحيح أو هامة، فالجنس حاجة بيولوجية كالطعام والشراب، ودافع هام من دوافع البقاء، وحين يحيطه المجتمع بهذه المحرمات، وتبدو الكاتبة في صراحتها الجنسية بالرواية، وخاصة في وصف المشاهد الجنسية التي ظل سردها

أو الإشارة إليها شيئا ممنوعا على المرأة تحت ستار الفضيلة، كما تبدو هذه الجرأة منها دعوة صريحة إلى تحرير المجتمع، ولا سيما المجتمع الشرقي في عقده ومكبوتاته، ومعاناة الأفراد فيه من الجنسين من الحرمان والكبت.

لقد تجاوزت الكاتب «ليلى العثمان» أديبات عصرها، لامتلاكها الشجاعة على وصف العلاقات الجنسية في روايتها وصفا طبيعيا وصريحا بدا فيه الجنس وكأنه ظاهرة صحة وعافية. ومظهر من مظاهر جمال الحياة البشرية، يجدد نشاطها وحيويتها، على الرغم من أن مثل هذه الجرأة قد تصدم القارئ العربي الذي لم يألفها على لسان المرأة، إلا أن الناقد المنصف يعترف أن أكثر ما يكبل المجتمع العربي تخلفه ويصرفه عن طاقاته الإنتاجية والإبداعية، إنما هو ذلك «التابو» والغموض المفروض على الحياة الجنسية، وعقدها التي تكبل الإنسان العربي وتشل حيويته، الأدب عند «ليلى العثمان» وسيلة لتحرير الإنسان من مكبوتاته، بما في ذلك الجنس الذي لا يختلف عن أي حاجة بيولوجية، فلماذا يحيطه المجتمع الشرقي بالغموض والتحفظ ويحجب صورته بشتى الحجب؟؟

لقد مر الزمن الذي كان فيه الرجل بحكم سيادته بطل الساحة الجنسية، وبدت استجابة المرأة لرغباته الجنسية تعبيرا عن الخضوع والانقياد، واستسلام الأضعف إلى الأقوى في حين أن الطرفين يملكان قطبي الذكورة والأنوثة بنسب متفاوتة، إلا أن تسيد الرجل أدخل الوهم إلى العقول من أنه أحادي القطب، وليس في تكوينه إلا القطب الذكوري، وقد قلبت الكاتبة «العثمان» هذا المفهوم، إذ ربطت بين الظروف الاجتماعية وتجليات الذكورة والأنوثة لدى الأفراد من الجنسين، فهي تصور زوجة «جاسم» الأولى «والد سلوم»، التي استقوت على زوجها بوجود أمها في البيت، فسلبته السيطرة الذكرية حتى غدا منفذا لإرادة المرأتين، وحين ماتت الأم تنبهت لديه كل مكبوتاته التي تراكمت حتى شكلت جدارا صلبا فصل بينه وبين «عائشة» زوجته، ولم تُجدها محاولتها بأن تفيض عليه من حنانها المصطنع، بسبب إحساسه الطويل بالمهانة والإذلال، استقوت بأمها ولم تحسب للأيام حسابا، وكانت غريزة البقاء لديه من أقوى الدوافع لإزاحتها عن مملكتها فهي عاقر، وهو يريد ولدا يكون امتدادا له في الحياة. إن فكرة الزواج من أخرى وإزاحتها من عرشها حولتها إلى شيطان (إلى ذئبة تعوي، تدور على نفسها، وتصارع الجدران) فلجأت إلى المكر، وتعترف الكاتبة.. وتسلم بدهاء المرأة، وحقدها إذا استثيرت وطغت بأعظم ما تصبو إليه، وهو اكتساب قلب الرجل، والأمومة التي حرمتها بسبب عقمها.

في الصفحات التي تحلل فيها مؤامرات «عائشة» على ضرتها الجديدة، وخروجها عن طورها تحمل الكاتبة الرجل مسؤولية ما حدث للأسرة أقل

مما تحمله المرأة، لكنها تنتقد ضمنا العلاقات الأسرية التي لا تقوم على التوازن بين الجنسين، أو يطغى فيها طرف على الآخر، مثلما تدين المجتمع الذي يحمل العاقر المسؤولية، ويحكم عليها بالنبذ، كأن قيمتها في نظره إنجاب الولد فقط دون تقديرها كإنسان له قلب وشعور، فردة فعل «عائشة» كانت نتيجة طبيعية لواقع مفروض عليها، وهي ليست مسؤولة عنه، لكن نزعتها التدميرية المفرطة، جاءتنتيجة تبدل الأدوار في تلك الأسرة، واستسلام «عائشة» إلى قلقها من المستقبل، إذ تحولت نزعاتها الجنسية والجنسانية إلى صراع بين الحياة والموت، فآثرت الانتحار تعبيرا عن إحباطها النفسي.

في إطار المؤسسة الزوجيةوالعلاقات بين الرجل والمرأة، لا تكتفي «ليلى العثمان» بتسليط الضوء على واقع أسري واحد ودراسة وضعه من خلال أسرة «معيوف» بل تؤثر أن تقدم تاريخ أسرة عبر ثلاثة أجيال متعاقبة تتبدل خلالها المفاهيم الأسرية والقيم في إطار الزمان والمكان، وتذكرنا هذه الثلاثية بعمل الكاتب «نجيب محفوظ» في ثلاثيته، وإن بدت «ليلى» أقل تحليلا ومتابعة للموروث الاجتماعي، فهي تستخدم أسلوب «الخطف خلفا» لتستعرض تاريخ أسرة والد «معيوف» وجده، لا لتبحث عن المؤثرات التاريخية والاجتماعية والنفسية لماضي الأسرة وانعكاسه على حاضرها، وإنما لتحلل تطور العلاقات الأسرية في مجتمعها، وتجليات الجنس والجنسانية في حياة الرجل والمرأة داخل المجتمع الكويتي عبر ثلاثة أجيال، فتقدم نماذج من الرجال والنساء متباينة في سلوكها ورؤاها، حسب مدى خضوعها أو تمردها على الأنا الأعلى (السلطة الأبوية) مبرزة أثر العلاقات الأسرية في تكوين الشخصية الإنسانية، ومدى تأثر وتأثير أفراد الأسرة في الآخرين، وفي الأسر المتحدرة من الأسرة الأم.

نشأ «معيوف» في أسرة يكتنفها الحب لأب يدعى «جاسم» وأم تدعى «شمة» وسمته أمه «معيوف» ليعافه الموت، ونال مع أخته «نورة» دلال الأم وحنانها ورعاية الأب المجد الذي يعمل في بناء السفن، وكان أميا يشجع ولده على العلم دون أن يهمل إكسابه مهنته، لكن الابن فضل أن يكون مدرس رياضة، وتعلمت أخته حرفة الخياطة، وبعد موت الأب كفلت الأم الولدين، ونشآ نشأة سليمة، وبعد موت الأم قامت الأخت «نورة» بواجبها في الأسرة، وآثرت أن تضحي بمستقبلها في سبيل أخيها، فدبرت له الزواج من «سعاد» ولم تكن خبرته بالنساء كبيرة، كانت له تجربة أولى مع «قمرية» المرأة العراقية التي زوجت إلى عجوز ثري لم ترض الحياة معه، فتفتحت أنوثتها على غيره، بعد موت زوجها.

كلف والد «معيوف» ابنه أن يذهب إلى بيتها، ليقيس الأثاث الذي تريد تفصيله في منجرته، كان شابا مكبوتا وغرا من الناحية الجنسية، وكان

صـوت أبيـه الآمـر ينـهـاه عن النظر إلى وجـه امـرأة، ويقـمـعـه دائمـا، لكن «قـمـرية» المرأة اللعوب عـرفت كـيف تفـجـر رجـولتـه الحـيـة، وفـي عـمليـة استدراجه يتبادلان الأدوار، هي تبدو كأنها في موقف الذكر الذي يقوم بفض بكارة امرأة. كانت تجربته الأولى لونا من الخضوع لجبروت تلك المرأة وهو خضوع لم يرافقه في علاقته مع زوجته «سعاد» منذ الليلة الأولى، فقد علمته تجربته الأولى كيف يكون الرجل سيد تلك العلاقة، لكنه تعلم أيضا من تجربته مع «نوشين» المرأة الإيرانية أن النساء يتفاوتن طبعا ومزاجا (منهن من يرغبن في عملية التواصل التوحش والألم، ومنهن من يستعذبن الرقة والحنان، بعضهن يشتهي داعر الكلام، وبعضهن يؤججه اللمس الخفي والهمس الشجي) وكانت زوجته «سعاد» من الصنف الثاني.

تزوجت «نورة» ابن خالتـهـا، لكنها لم تنجب، ونسب إليها أنها عاقر، فطلقها زوجها، مع أنه كان هو العاقر، ولم تهتز لمأساتها أو تخرج عن طورها، كما تصرفت زوجةأبيها الأولى «عائشة» بل تغلبت على مأساتها بوعيها ورجاحة عقلها، وصعدت إحباطها إلى الاهتمام بأسرة أخيها.

تنطلق الكاتبة «العثمان» في أحداث القصة من نزعة واقعية موضوعية في تحليل شخصية المرأة، وقد ظلت أمينة لنزعتها الواقعية، فالرواية عندها بمعناها التقليدي تمثيل أمين لواقع خارجي يعبر عن حقائق إنسانية داخلية، إنها وارثة أمينة لكتاب الرواية الواقعية الذين يقدمون في أعمالهم رؤية اجتماعية وتحليلا للواقع، ووصفا للأشخاص والأخلاق والأوساط الاجتماعية، فرواية «العصعص» تعد مضادة للرومانطقية لاعتمادها على الوعي الكامل والصراحة الشاملة، وحرصها على البوح بما تراه جديرا بالبوح مهما كان قاتما باعتباره أكثر دلالة وأعمق إيحاء حتى لو كان جارحا ومحرجا ومخالفا المألوف، إلا أن تلك الواقعية لديها يرافقها نفس رومانسي يعكس انطباعاتها الذاتية تجاه الواقع.

أما قاعدتها في الكتابة فتقوم على البساطة والدقة في التسجيل، والسرد والاعتماد على لغة الحياة، حتى لكأن الحوار لديها في بساطته وقدرته على الكشف والتمثيل منتزع من كلام الناس وهو صادق يمثل البيئة الكويتية أصدق تمثيل بما يحمل من مفردات وتعابير وأمثار شعبية وكنايات شائعة، وفي هذا الصدق والبساطة تكمن براعة «ليلى العثمان» وموهبتها في الحوار والقص والسرد ورسم الواقع بأمانة، وقد دفعها صدقها الفني إلى الحرص على تقديم رؤيتها الإنسانية دون مواربة منطلقة من أن الأدب يجب أن يؤدي رسالته في تحرير الإنسان من عقده ومكبوتاته، وبلون من الصراحة التي قد تخدش سمع الفئات الاجتماعية المحافظة التي تتوجه إليها بالنقد، فهي تعري من خلال الرواية سلطة ذلك (الأنا الاجتماعي الأعلى) الذي تجذر في مجتمعها عبر التاريخ، ليحدث شروخا عديدة وأمراضا نفسية لا بد من أن يتصدى لها الأدب الذي يجب

أن يدعو إلى تحرير الإنسان كي يمارس إنسانيته في إطار علاقات اجتماعية سليمة وطبيعية.

إن أخطر ما استهدفه (الأنا الأعلى) قهر الجنس والجنسانية لأنهما أبرز مظهرين من مظاهر الحرية الإنسانية، لأنهما ينبعان من أهم الغرائز البشرية: الدفاع عن الذات وغريزة البقاء في مواجهة العالم.

من هنا.. تكمن أهمية رواية «العصعص» كدعوة من «ليلى العثمان» إلى الحرية الإنسانية، والتطلع إلى علاقات إنسانية طبيعية في إطار الأسرة والمجتمع، وإعادة النظر في التعامل مع الجنس والجنسانية، ومن الغلط أن يُفهم من شجاعة الكتابة وصراحتها، إنها تدعو إلى التحلل الاجتماعي، فهي حين تدعو إلى إقامة دعائم للجنس والجنسانية على أسس متوازنة صريحة، تبدو أكثر حرصا على سلامة المجتمع وأمنه واستقراره وبقائه من الذين يدعون إلى الحفاظ الاجتماعي، وتثبيت صورة المجتمع المتخلف الذي يعاني ازدواجية الباطن والظاهر، ويقوده ذلك التستر والكبت إلى أفدح النتائج.

ليس بطل الرواية «سلوم» قاطع «العصاعيص» ظاهرة عابرة في المجتمع الشرقي، إنه نموذج شائع ومغلوط لتربية أطفالنا وسلوك آبنائنا وأمهاتنا، الأمر الذي يستدعي التصدي له بصراحة وبلا مواربة كصراحة المؤلفة في الرواية، ولو اعترض المعترضون الذين لا يرون عادة تحت مياه النهر المتجمد ثورة إلى تحطيم الجليد الذي يغطي صفحته.

إن رواية «العصعص» للكاتبة الكويتية «ليلى العثمان» تكمل وتغني محاولات سبقتها في الأدب النسائي العربي الذي شرع على ما يبدو يتجاوز ما أبدعته أقلام الأدباء لرجال من حيث التطلع إلى إقامة أدب متحرر وجريء، يكون الرجل والمرأة فيه ندّين وشريكين في بناء المستقبل الاجتماعي، وليسا طرفين متعارضين في لعبة الجنس والجنسانية على دروب التكامل الاجتماعي، واستمرار الحياة، وتحرير الإنسان.



عبدالرحمن منيف

في روايته:

هنا الآن...

شرق المتوسط مرة أخرى

• عبدالإله الرحيل

عندما نريد أن نتكلم عن رواية (هنا.. الآن.. .أو شرق المتوسط مرة أخرى» (١)، فإنه من البد هي أن تعود إلى أذهاننا روايته (شرق المتوسط) (2) - والتي عالجت الموضوع ذاته موضوع السجن.. ولكن قد يحق لنا، أن نتذكر من باب المقارنة، أن أدبنا الشعبي قد حفل بهذا الموضوع.. ولكنه - وبشكل عام - قد حفل بهذا الموضوع، ليجعلنا نتعاطف مع السجين... وربما، لو كان زمن عازف الربابة، مايزال موجودا، فإننا سنبكي على أنغام الربابة والموسيقى التصويرية، إن صح التعبير هنا، تلك التي تلهج بها حنجرة المغني.

ربما كـــان من الأدق، أن نقـــارن (هنا.. الآن) برواية (الفراشة) للكاتب (هنري شـاريير) 3).. وقد تبدو هذه المقارنة متعسفة، إذ أن (عـادل الخالدي)، الشخصية الرئيسية في (هنا.. الآن) هو واحد من أبناء شرق المتوسط، والذين زج بهم في السجن لأسباب سياسية. في حين أن (بابيون)، الشخصية الرئيسة في (الفراشة)، هو واحد من أبناء غرب المتوسط والذين، من ناحية ثانية، قد زج به في السجن بتهمة جريمة قتل لم يقم بها.. قد تبدو هذه المقارنة بين هذين العملين متعسفة، لكن الشيء المشترك بينهما، أنهما - من حيث الظاهر - يتعاملان مع الحدث ببساطة التعبير وحيويته، ومن ثم بحدة الصور، التي لا تفارق المتلقي وفي نيته أن ينام، حتى وإن كان متعبا جسديا.. فمثلما تلاحقه صور (بابيون)، وهو يلاحق صرصارا ليأكله بعد أن هدّه الجوع في زنزانته الانفرادية. كذلك.. فإن صورة (عادل الخالدي)، تلاحقه.. وهو يحاول أن يقتل العقارب التي تكاثرت في زنزانته المعدنية في وسط الصحراء.. وهجير الظهيرة!.

كأن بساطة التعبير وحيويته تمسك بالمتلقي ليستغرق في القراءة والبحث عن مصير (عادل الخالدي) في نهاية المطاف... لكن حدة الصورة، التي عانى عبدالرحمن منيف في اختيارها، في المكان المناسب والوقت المناسب، تأتي على يديه كحد سكين حادة، مرهفة، وفي ذات الوقت مخادعة... إذ أنها تجرحك، ولا تملك إلا أن تنظر إلى السكين.. وتقول، وجرح دمك يتخثر: لا بأس.. سأتابع.. وسأكون أكثر حذرا..!.

ومثلما قدم شاريير شخصيته الرئيسة (بابيون) لتكون مع أفراد آخرين، كذلك فعل الدكتور عبدالرحمن منيف، عندما قدم (عادل الخالدي) ليكون مع أفراد آخرين.. وإذا كان الفارق الزمني بين العملين، (أو بين تصوير العملين)، هو في حدود نصف قرن، (إذ أن «الفراشة» تصور مصير إنسان في ثلاثينات هذا القرن أو أواسطه)، في حين أن (هنا... الآن...) تصور مصير إنسان في أواخر هذا القرن.

إن ما تجاوزه المجتمع الغربي في تعامله للسجين منذ ذلك الحين في إهدار كرامته وعدم الاعتراف بإنسانيته، فإن سجين عبدالرحمن منيف أضحى يعاني، ما كان يعانيه سجين الثلاثينات في المجتمع الغربي.. بل بوسائل وأدوات أكثر بشاعة مما ساد في ذلك الزمن الذي أضحى صفحة سوداء في تاريخ البشر. لايجهد عبدالرحمن منيف لنبذ التفاصيل، بل يركز على (انتقاء) التفاصيل، تلك الميزة، التي اعتبرها - تور غينييف - قبل قرن تقريبا - أصعب ما في فن الأديب، وربما من المؤكد أن المؤلف اختار هذه الطريق عن وعي وسابق تصميم، بخاصة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما قاله في مقابلة صحفية، حول التفاصيل في خماسيته (مدن الملح): «إن التفاصيل التي وردت في «مدن الملح» هدفها مزدوج: الأول: هو أن كثيراً من

التفاصيل بدأت تغيب عن ذاكرة الأجيال الجديدة، وكان هناك ضرورة لكتابة التاريخ غير الرسمي.. تاريخ المجهول، الأشياء التي يجب أن تسجل، ولذلك كنت حريصا على أن أسجلها.

ثانيا: أعتقد أن الرواية هي فن التفاصيل، وإذا لم تكن تفاصيل مقنعة ومتكاملة، لا توجد هناك رواية..» (4).

منذ البداية، من الجملة الأولى في رواية (هنا.. الآن.. أو شرق المتوسط مرة أخرى)، يبدو الكلام واقعيا، وكأننا أمام حكاية شعبية.. ولكنها البداية التي تضعك على حبل مشدود. يقول المؤلف بلسان شخصيته الرئيسة: «حين بدأ موتي وشيكا.. أطلقوا سراحي!» (7) .. وفي آخر جملة من الرواية يقول: «وأتذكر أنني حلمت أحلاما كثيرة تلك الليلة، وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين».. (ص 563).

على امتداد الحدث الروائي، يبدو عبدالرحمن منيف.. فنانا في انتقاء التفاصيل، واختيار الصور الحادة والمقلقة... إنه ينقلك بين الموت، والاغتراب النفسي، والتعلق بأمل في التحرر من قضبان السجن؟ وهنا تكمن جرأته الإبداعية، حيث يكتب الصعب بطريقة عادية، دون زخرفة ودون تزيينات...

الحادثة في الرواية، كما هو معروف، هي اعتراف... سواء أعاش الكاتب تلك الحادثة، أو لم يعشها.. ذلك أن المهم، وربما من المهم جدا، هو أن نتساءل: هل استطاع المؤلف أن يصور تلك الحادثة بصدق واقعي وصدق فني، حتى نحس بالحادثة وكأنها عجينة بين يدي الكاتب فاستطاع أن يقدم لنا تمثالا لا ينقصه إلا أن يتكلم؟... بعبارة أخرى، هل استطاع الكاتب أن يعيد صياغة الحياة؟... ولأن الحدث الروائي في (هنا.. الآن..) يمتزج فيه الواقعي بالفني بإعادة صياغة الحياة لشريحة معينة من الناس.. فإنه من الطبيعي - بعد ذلك - أن تكون إجابتنا، لصالح الروائي الذي نجح في تجسيد هذا الثالوث (الواقعي والفني وصياغة الحياة) نجاحا يرقى إلى فضح مايخاتل بعض الروائيين في تصويره، أو حتى الانتقاص من أهميته، بحجة أن عبدالرحمن منيف - كما قال لي غالب هلسا، رحمه الله، في مقابلة صحفية: «لم يعش تجربة السجن (......) سمع من أصدقائه، ولكنه لم يعش هذه التجربة...) (5).

لقد تمكن منيف أن يقدم التعقيد الشديد لحياة أبطاله (عادل الخالدي وطالع العريفي والحاج مصطفى وأحمد وزكي.. وغيرهم...).. وهي حياة، تعلن، أو نكاد نحس في كل لحظة، أنها ليست حياة، بقدر ما هي موت... يرفض الموت، متطلعا إلى الحياة.. على الرغم من سنين السجن وقسوته... وتلك الرحلات ما بين سجن وآخر.. أقول، لقد تمكن المؤلف أن يقدم هذا التعقيد، الذي يرقى إلى عالم الكوابيس، بأسلوب يبتعد عن التعقيد... بل إنه لينفخ الأمل في أبطاله في كل صفحة من صفحات روايته.. تماما كذلك الجبل الجليدي الذي صوره همنغواي.. حيث القسم الأكبر منه مخفي، والقسم الصغير منه يسبح بهدوء وثقة فوق سطح الماء.

تدريجيا، يغرينا الكاتب.. فكأننا نحن أمام بحر، وما علينا إلا أن نتقدم على الشاطئ الرملي لنضع قدما وأخرى في مياه النهر... إذ طالما أن البحر لايرنا الأعماق، وإنما يرينا الحصى التي تلتمع براقة تحت الماء.. خطوة، ثم أخرى، ثم ثالثة، فنجد أنفسنا وقد غمرتنا المياه، وصلت حتى حدود فتحتي المنخرين.. ويبدأ لهاثنا من أجل العودة إلى الشاطئ.. ولأن ذلك أضحى مستحيلا.. فإننا نتذكر (طالع العريفي وعادل الخالدي).. وهما في مستشفى (كارلوف) في «(براغ)، يتعالجان من عذابات السجن وما سببته لهما السنون التي قضياها هناك.. حيث حولتهما إلى إنسانين معطوبين جسديا!.

تدريجيا، ونحن نتابع مصير هاتين الشخصيتين، وتلك الشخصيات الأخرى التي ظلت في السجون، (السجن المركزي، أو في سجن القلعة، أو في سجن العبيد وسجن العفير).. يبدأ التدفق الحكائي، وعلى الرغم من سيولته وبساطته.. ورحابته، إلا أنه يجعل المتلقي يحس أن هذه السيولة والبساطة، وتلك الرحابة، ما هي إلا أنشوطة حبل يلتف حول أعناقنا.. فتتلجلج الكلمات من القلب، وعندما تصل إلى حدود الشفتين، لتغدو كمادة هلامية شوهاء... فإننا نتمتم بألم: «اللعنة»!. ذلك أن مصير (طالع العريفي)، الذي التقى بعادل الخالدي في مشفى كارلوف، وبعد إلحاح هذا الأخير، على أن يكتب مذكراته في السجن.. كان الموت!... مات طالع العريفي في يوم الأربعاء.. ويبدو كما يقول عادل الخالدي أن أي كلام بعد هذا زائد!..

أن يدفن هنا، في براغ، في موران، لا يعني شيئا، ولا يغير أي شيء. أما تلك الحاجات الصغيرة البائسة التي تركها: الكتب والصور وبعض الملابس، فإن عنت له، يوما، ضرورة أو متعة أو ذكرى، فبعد أن ذهب هو، بعد أن غاب، لم تعد تعني لأحد شيئا، سواء بقيت هنا أو عادت إلى أرض الوطن!» (ص 52)..

لم يكن في نية طالع العريفي أن يكتب مذكراته، ولكن - كما قلنا سابقا - فانه بنتيجة إلحاح عادل الخالدي انزوى في غرفته في المشفى ليكتب تلك المذكرات، على الرغم من عدم قناعته بجدوى الكلمة... ألم يقل لعادل الخالدي، قبل أن يبدأ بالكتابة: «وهل تعتقد أن الكلمة يمكن أن تواجه الرصاصة؟... وهل تستطيع الأوراق الهشة أن تحرر سجينا واحدا أو تفتح كوة في أصغر سجن من هذه السجون العربية؟» (ص 14 - 15).

سيرة طالع العريفي وعادل الخالدي وسامي أيوب وعماد شهاب.. وغيرهم، وغيرهم، مما تزخر به هنا.. الآن...) سيرة ليست استثناء، إنها من المنظور الواقعي.. سيرة عادية، على الرغم من أنها مفعمة بالتوتر العاطفي والذهني، فإننا نحس في كل سطر من سطور الرواية.. أنها تتصاعد بغليان الحياة ونبضها... لاتهمنا الأمكنة (موران - روضة المشتى - سجن القليعة - الخ) ولكنها أسماء لأمكنة، إن لم تكن موجودة على خريطة شرق المتوسط العربي... إلا أنها موجودة على هذه

الخريطة بأسماء أخرى...

ربما كان طالع العريفي على حق عندما أبدى وجهة نظرة في جدوى الكلمة، لكن - عادل الخالدي - ومن ورائه الكاتب - لم يصل إلى درجة اليأس، ذلك أن لديه القناعة في جدوى الكلمة... ولهذا فإنه يرد على طالع العريفي، وربما يريد أن يخبرنا قبل طالع العريفي، بقناعته «سألتني قبل قليل ما إذا كانت الكلمة تستطيع مواجهة الطلقة، أو قادرة على تحرير سجين. وأنا أقول لك، ومتأكد مما أقول، إن الكلمة الصادقة قد لا تظهر نتائجها بسرعة، ولكن حين تنفذ إلى عقول الناس وقلوبهم وتستقر هناك، فلابد أن تتحول إلى قوة، وتكون قادرة على فعل الكثير». (ص 16).

عادل الخالدي وطالع العريفي.. إنسانان خضعا لذات الظروف، ولكن طالع العريفي مات.. جسدا، وربما قبل ذلك، لم يعد باستطاعة روحه أن تقاوم في سبيل الحياة. بينما عادل الخالدي، على العكس من طالع العريفي... إذ أنه هو الآخر، أضحى معطوب الجسد، لكن روحه بقيت تعزف - بطريقتها الخاصة - نشيد الحياة، ونشيد المستقبل.. ولأن (الإرادة) والرغبة في الحياة... و (الأمل).. كانت تتماسك في جسده مادام هناك الأمل.. وطالما أن الأمل يرفرف فوق روحه ومعها.. فإنه مع من يقول: يموت الناس عندما يفقدون الأمل، ولأنني إنسان لم يفقد الأمل.. فإنني لن أموت رخيصا!.

كتب (سانت أكزوبري) إلى الجنرال (إكس) في سنة 1948 مايلي:... «أنا حزين من أجل جيلي المحروم من كل جوهر إنساني، نحن أكثر جفافا من الآجر... كل غنائية تبدو مضحكة والناس يرفضون أن يستيقظوا على أي حياة روحية.. أكره عصري بكل قواي، يموت الإنسان فيه ظمأ.. أواه.. أيها الجنرال، ثمة قضية واحدة، القضية الوحيدة في العالم: أن نعيد إلى الناس القيم الروحية، فلنعمل كي يهطل عليهم ما يشابه أغنية غريغوريانية. ما عاد بالإمكان العيش في البرادات وفي السياسة وفي الحسابات والكلمات المتقاطعة... أترون: تجري الحياة دون شعر، دون زهر، ودون حب...»(6).

في هذا المقطع من رسالة «سانت أكزوبري».. يمكن أن نلخص، (ونرجو أن لا يأتي ذلك بشكل متعسف)، رسالة عادل الخالدي إلى عالمه بعد تجربة عشر سنوات من السجن أو أكثر. هي قضية واحدة، أن نعيد إلى الناس القيم الروحية، أن نعيد إلى الناس ذاك الشعر الذي تترنم به نفوسهم، حتى وأن لم ( )... أن نعيد إلى الناس وردة أو باقة من ورد خطفت من أيديهم قبل أن يستنشقوا عبيرها.. وفوق هذا وذاك.. والأصح مع هذا وذاك، أن نزرع الحب بين الناس.. لا أن نحولهم إلى جلاد وضحية.. تلك هي رسالة عادل الخالدي، أو تلك هي رسالة (هنا.. الآن...) أو شرق المتوسط مرة أخرى).

ببطء استدرجنا عبدالرحمن منيف إلى عالم (هنا.. الآن...).. ولكنه الاستدراج الذي يجعلنا نمشي حفاة

الأقدام، عراة الأجساد، على أرض مليئة بشظايا الزجاج، وفي فضاء لا ضرورة فيه للريح لكي تكشف أنا عراة في مواجهة أنفسنا وفي مواجهة الآخرين... ببطء يستفز الأعماق، مشى أمامنا عبدالرحمن منيف وهو يرفع لوحة عنوانها «هنا.. الآن..».. كان باستطاعتنا أن نقرأ عنوان اللوحة، ولكنه، بطريقة غير مباشرة، وذكية.. كان قد مزج الألوان في لوحته (التأريخية والواقعية) في ذات الوقت، ليقول لنا، كما قال لنا (فان كوخ) من قبله: البؤس لن ينتهي أبدا من هذا العالم!..

.. وربما لحسن الحظ، أننا لم نشهد موت عادل الخالدي في نهاية العمل الروائي.. لأن موته، وأن كان لابد منه في نهاية المطاف، كان يعني إغراقا في السوداوية وجفاف اللون الأسود.. لقد مات طالع العريفي، الذي يمكن اعتباره الجزء المكمل لعادل الخالدي.. أي، لقد ظل عادل الخالدي حيا، وإن كانت تلك الحياة معطوبة في قسمها الجسدي... إلا أنها في الجزء الآخر، والمتبقي، استطاعت أن تكمل رحلتها في باريس، بعد المعالجة في أحد مشافيها. وأكملت حياتها لتروي لنا أشياء مريرة عن حياة طالع العريفي وغيره.. وها هو ذا عادل الخالدي قبل أن تنتهي الرواية نراه يعمل في إحدى المجلات العربية هناك.. لكن السؤال، الذي يستاهل البحث بأناة، هو: من هو عادل الخالدي؟.. إذ تذكرنا (شرق المتوسط) التي صدرت في أواسط السبعينيات.. فإننا نلحظ أن (أنيسة) هي شقيقة رجب إسماعيل.. الشخصية الرئيسة في (شرق المتوسط).. وعندما تتزوج، فإنها تأتي بطفل يطلق عليه اسم (عادل).. . فهو عادل الصغير.. قد شبّ وترعرع، ومن ثم سلك طريق خاله رجب إسماعيل من الناحية الفكرية، وبالتالي كان عليه أن يدفع ثمنا غاليا لقناعاته، مثلما دفعها رجب إسماعيل من قبل، حتى وإن جاء اسمه (عادل الخالدي)؟!.

وأن لاشيء يأتي من الفراغ.. فإن البحث يغري بالمتابعة، ولأن عبدالرحمن منيف.. يرافقه إحساس، كما الهواجس، بأن لوحته لم تتم في (مدن الملح) التي كان مقررا لها أن تكون ثلاثية.. فأضحت في خمسة أجزاء.. كذلك فعل في (هنا.. الآن...).. ولأن النبض في (شرق المتوسط) الأولى.. كان حيا.. فقد أراد المؤلف، وبمشاعر نبيلة تنادي بالإنسان... أن يرسم لنا اللوحة الثانية لشرق المتوسط مرة أخرى، ليؤكد لنا أن النبض ما يزال حيا وسوف يستمر عبر الأجيال.

.. لأن النبض في (شرق المتوسط) الأولى، كان حيا، فقد أراد عبدالرحمن منيف، وبمشاعر نبيلة تنادي بالإنسان، أن يرسم لنا لوحة (ثانية) لشرق المتوسط)، وربما مرة ثانية ومرة ثالثة أو ربما مرة عاشرة. فإن ذلك ليس مهما.. مادام هاجس المؤلف بأن اللوحة لما تكتمل.. ولأن، (أنيسة) شقيقة (رجب إسماعيل) جاءت ب (عادل).. وقد خط هذا الأخير طريق خاله، فكرا ونضالا، فلقد كان عليه، أن يدفع الثمن، مثلما دفعه من قبل رجب إسماعيل!.

.. إننا وعلى الرغم من أننا لم نعرف شيئا عن عادل الخالدي، إلا انتماءه لعائلة فقيرة. فإن الكاتب لم يعرج بنا إلى أم عادل الخالدي أو أبيه.. أو أخته.. أو حبيبته، كما رأينا في شرق المتوسط، حيث كانت الأضواء مسلطة على حياة رجب إسماعيل، قبل أن يدخل السجن.. على الرغم من هذا التعتيم الذي أراده الكاتب، إلا أن ما يريد قوله، أن (عادل الخالدي) هو أحد النماذج التي تجد نفسها، (وقبل أن نقرأ محاورات (لوقيانوس) في حرية الإنسان)، رهينة السجن.. وكذلك طالع العريفي.. وغيرهما.. يستبد الخوف بطالع العريفي ويعاني من التعذيب على تلك الطاولة التي يشرف عليها الجلاد«الشهيري». فبعد أن رفعت العصابة عن عينيه واعتلى الطاولة.. لنترك له فسحة من السطور، ليصف لنا دقائق تعذيبه:) وجهي إلى أسفل عند الحافة، ويداي متدليتان لكي تربطا بقوة..» رفعوني إلى الطاولة (إلى قائمتي الطاولة، والساقان منفرجتان ليسهل تقييدهما عند الكاحلين وبشكل عمودي إلى القوائم الخلفية. أما الظهر الذي تقوّس قليلا، نظرا لخشونة سطح الطاولة، وللفراغات بين دف وآخر، ولتباين المستويات أيضا، فقد تولى تقويمه واحد منهم، حين «هبط» وبشكل مفاجيء فوق ظهري!» (ص 229).

ثم جاء صوت الشهيري مصقولا:..و: «خيم صمت رصاصي ثقيل: (اسمع يا بن العريفي، أنا لن أسألك، ولن أتكلم، وأنت حين تريد أن تتكلم، أن تعترف وتقول كل اللي تعرفه، تحرك السبابة» (ص 230).

و: «انفتحت عليّ أبواب الجحيم! في لحظات معينة، والشرر يتطاير من عيني، ونوافير الدماء تتقافز كالجنادب من القدمين، من الساقين، كادت السبابة تتحرك. ولكن وأنا أتذكر الله الذي حدثتني عنه أمي حين كنت صغيرا، جعل السبابة يابسة كأنها جذر قديم لا تستجيب» « وكانت ضرباتهم سريعة وغير منتظمة، أصبحت أردد، لا أعرف كيف أو.. تتحرك (لماذا، وقد انتظمت الضربات، عبارة بذاتها، أخ يمّه، أخ يمّه» (ص 231).

.. فقد طالع العريفي الوعي، تناوبت عليه حالات الغيبوبة... رشت عليه المياه.. لكنه ظل صامتا..

إنه مثل عادل الخالدي.. ظل في السجن، وحين ظنوا أن موته أصبح وشيكا أطلقوا سراحه. وإذ صار يتنقل بين السجون، فإنه تعرف على السجناء العاديين من المجرمين، وعرف كيف يتم إدخال المخدرات.. ولكنه ظل بعيدا عن أجوائهم، تماما كما كان زملاؤه من السجناء السياسيين، حتى أنه لم يفكر في الهرب.

لم يظهر عبدالرحمن منيف بطله، أو أبطاله في وسط الناس وتجمعاتهم ليدلنا على فذلكة هؤلاء في الكلام والتنظير.. بل أظهره مباشرة في جملة حاسمة، لا يمكن أن تغيب عن الذهن: «حين بدا موتي وشيكا.. أطلقوا سراحي!».. بعبارة أخرى، لقد أظهر الكاتب بطله، أو أبطاله.. وهم في لحظة حرجة، لا يحملون سلاحا، وليس في استطاعتهم أن يقاوموا حتى بأيديهم..

إنهم في حالة العراء أمام الآخرين، وليس أمام الذات.. ذلك، أن فاقد الشيء لا يعطيه... وهذه الحالة هي الأكثر تعقيدا والأكثر صعوبة.. فحالة العراء التي وجدت شخصيات الرواية نفسها في دائرتها، لم تخترها، وإنما فرضت عليها.. وهم لهذا، فإنهم حافظوا على صلابتهم، على الرغم مما خضعوا له من صنوف التعذيب.. ولأنهم كذلك، فإنهم لم يكونوا عراة أمام ذواتهم.

إن عادل الخالدي الذي عاش السنوات في السجن، كان عليه.. مثل طالع العريفي.. وغيره.. أن يرافق الموت في ظروف فائقة القسوة.. فكم هو منهك التعذيب الجسدي، وكم هو منهك أن ترى زميلا يقتل برصاصات الجلاد، فيتلوى ليموت صامتا دون أن يتكلم!.. ممتع، وفي ذات الوقت مقلق، وربما حتى درجة الغثيان.. أن يلتقي عادل الخالدي وطالع العريفي في مشفى كارلوف في براغ.. وعلى الرغم من أن هذا اللقاء يعطينا، بتحريض من عادل الخالدي، تلك المذكرات التي كتبها طالع العريفي في أثناء سجنه. إلا أنه كان مأساويا، فلقد مات طالع العريفي.. وكان على عادل الخالدي.. أن يغادر براغ إلى مشفى آخر في باريس، لا لشيء، إلا لأن رفاقه في التنظيم.. سمعوا منه نغمة جديدة وهي مناداته بالديمقراطية، فكان أن تمّ فصله من تنظيمهم، وهو على فراش المرض، وبعيدا عن الوطن!.

كتب (دوستويفسكي) ذات يوم، يقول «ليس مطلوبا من الفنان (صدق فوتوغرافي، أو دقة مجرد.. ميكانيكية) ، بل شيء آخر، أكبر وأوسع وأعمق، فالدقة والصدق ضروريان (مادة يخلق العمل الأدبي منهما فيما بعد.. ليس في زماننا اطمئنان ملحمي لا مبال ولا يمكن أن يكون، ولن حتى لو وجد، لكان فقط عند أناس محرومين من كل تطور أو مزودين بطبيعة ضفدعية صرفة، أناس تستحيل بالنسبة لهم كل مشاركة، أو أخيرا، أناس فقدوا عقولهم نهائيا. وبما أنه لا يجوز افتراض هذه الاحتمالات الثلاث المحزنة في الفنان، إذن للمتفرج الحق في أن يطلب منه أن يرى الطبيعة، لا كما تراها العدسة الفوتوغرافية، وإنما كإنسان».

الهوامش:

1 - هنا.. الآن.. أو شرق المتوسط مرة أخرى. عبدالرحمن منيف - مؤسسة عيبال - قبرص 1991.

2 - شرق المتوسط. دار الطليعة - بيروت - طبعة 1975.

3 - الفراشة - هنري شاريير. ترجمة: تيسير عزاوي - دار المثلث - بيروت 1982.

4 - جريدة (البعث) العدد (7879) بتاريخ 9/2/1989 من مقابلة صحفية.

5 - جريدة (تشرين) تاريخ 2/9/1979.

6 - أثبتها (ايزيم كارانفيلوف) في كتابه «أبطاع وطباع..» ترجمة ميخائيل عيد - وزارة الثقافة - دمشق - 1982 (ص 113).

أدباء العالم...

كيف يرون العرب..

حالة خوان غويتسولو

● محمود قاسم / مصر

أليس من حق مثل هؤلاء الكتاب أن نتعرف عليهم ونقرأ لهم.

إنهم في المقام الأول أدباء متميزون، ينظرون إلى العرب باحترام ووقار، ويكتبون عنهم، ويعيشون فترات طويلة في مدنهم، بل إن بعضهم حين تواتيه المنية يطلب في وصيته أن يدفن في أراضيهم.

وهم في المقام الأول مبدعون، وهم لا يعملون بالاستشراق، أي أنهم ليسوا موظفين لدى حكوماتهم من أجل التعرف على العرب، وأديانهم، وحضاراتهم، والكتابة عنهم، بل إنهم بحكم ثقافاتهم العامة، ارتبطوا بالشرق، ووقفوا عند حضاراته.

من أشهر هذه الأسماء الكاتب المسرحي المعروف جان جينيه، الذي دفن في المغرب عقب وفاته عام 1986 بناء على وصيته، وأيضا الروائي الإسباني المعروف خوان غويتسولو.

وتجيء أهمية الكتابة عن غويتسولو في أنه روائي متميز، بالإضافة إلى ولهه الشديد بالثقافة العربية، حيث درس حضارات الشرق والإسلام، وأعد حولها مجموعة من الدراسات ترجم بعضها إلى اللغة العربية وبدأ منبهرا بالحضارة الأندلسية لدرجة أنه تم انتخابه ابن شرف لمدينة «المرية» الأندلسية في عام 1985. وتجيء أهمية التعرف عليه في أن بعض النقاد يعتبرونه أهم الأدباء الذين يكتبون باللغة الإسبانية منذ سرفانتس مؤلف «دون كيشوت». بل اعتبره البعض الآخر بمثابة «شكسبير» الأدب الإسباني.

وغويتسولو المولود في مدينة

برشلونة الإسبانية في الخامس من يناير عام (1931)، من أسرة عربية مسلمة أجبرتها محاك م التفتيش على اعتناق المسيحية، كما قال في كتابه الشهير «حفل صيد». وهو يعد أحد المثقفين الإسبان الذين ناهضوا الجنرال فرانكو، بعد أن تفتحت عيناه على وقائع الحرب الأهلية في إسبانيا، فهرب إلى فرنسا حيث يعيش فيها حتى الآن، وقد أقام لبعض الوقت في المغرب، والولايات المتحدة، درس القانون قبل مغادرته إسبانيا ونشر كتابه الأول في عام 1954، «عندما ظهر كتابي الأول في إسبانيا، واجهت صعوبات مع الرقيب، وأدركت أن علي البقاء في برشلونة تحت أمر الرقيب. فتوقفت تماما عن الكتابة، وكان كل ما علي أن أبذله من مجهود هو أن أهرش يدي أثناء المساء، وأن استمع إلى الإذاعات، وأقرأ المجلات دون أن أتكلم».

وقد دفع هذا بالكاتب أن يرحل عن إسبانيا عام 1957م، حيث نشر كتابه التالي في المنفى، وكان سببا في أن يصدر عليه الرقيب الإسباني الحكم بالسجن غيابيا، فاختار الكاتب لذة عذاب المنفى حتى انتهى حكم فرانكو، وتمكن من العودة إلى إسبانيا، ورغم ذلك لم يترك مقر إقامته في باريس، ويقول الكاتب إنه مرتبط بعدة أماكن في العالم، يجد فيها جميعا نفسه، وهذه الأماكن موجودة في أربع مدن وهي: باريس وبرشلونة ومراكش والقاهرة.

ويقول الكاتب أنه عندما عبر الحدود الإسبانية إلى عالم آخر، لم يكن يبحث عن المعرفة في حضارات أخرى وثقافات تختلف، وأيضا عن مجتمعات تسود فيها المساواة، ويحس فيها الكاتب أنه قادر على الإبداع بحرية أكبر. وفي فرنسا وجد ضالته فنشرت كتبه مترجمة إلى اللغة الفرنسية، باعتباره أنه لم يكتب إلا بلغة بلاده، ومن كتبه؛ «ألعاب يدوية»، و«صراع في الفردوس»، و«أعياده»، و«يوميات جزيرة»، وهي كلها منشورة قبل عام 1961. ثم «من أجل الحياة هنا»، و«رقصات الصيف»، و«الفرصة» و«دون خوليا» وهي منشورة قبل عام 1971. أما أعماله التي نشرها بعد ذلك فهناك «خوان بلا أرض»، و«مقبرة»، و«حفل صيد»، من كتاباته الأخيرة «شجرة الآداب» و«ممر المعركة» و«المملكة المزقة».

وقد حصل خوان غويتسولو على العديد من الجوائز الأدبية عن رواياته، ولعل أشهرها جائزة فيينا التي تمنح في فرنسا للآداب المترجمة بالإضافة إلى الأدب المكتوب بالفرنسية، وهي جائزة تحصل عليها الرواية التي تناصر قضايا المرأة أو تقف إلى جوارها في مواقفها من أجل تطوير المجتمع، وهذه الجائزة التي منحت في العقد الثاني من هذا القرن قد رشح للحصول عليها الأديب المصري سليمان فياض عن روايته «أصوات» المترجمة إلى الفرنسية». كما فاز غويتسولو عام 1985 بجائزة الأدب الأوروبي.

وقد استفاد خوان غويتسولو من تجربة المنفى استفادة كبيرة، حيث وجد نفسه أمام ماضيه الذي عليه أن يبحث عنه، ويدافع عن هويته، وقد

ساقته هذه الاكتشافات إلى الدفاع عن القضايا العربية الإسلامية، خاصة الثقافي منها، فبعد أن وقف ضد الحكومة الفرنسية إبان حرب التحرير الجزائرية، وجد أن عليه أن يخفي - مع زوجته الفرنسية - بعض المناضلين الجزائريين في منزلهما.

وإذا كان العديد من الكتاب المنفيين قد حاولوا مغازلة البلاد التي اتجهوا إليها فراحوا يكتبون بلغتها، فإن غويتسولو لم يكتب سوى بلغته الإسبانية، مؤمنا أنه لا يمكن للكاتب أن يختار لغته، بل إن اللغة هي التي تختاره: «المعركة التي في داخلي هي مع لغتي التي تعلمت كتابتها، وأكتب بها منذ طفولتي، وبمفرداتها أحب الأشياء أو أكرهها. اللغة تسبب لي المتعة، وأحس أنها تغتصبني، وتعيدني إليها كأنني قفاز في يدها».

وبالنظر إلى ما كتبه غويتسولو يمكن أن ينقسم إلى مرحلتين بارزتين. الأولى كتابات تنتمي إلى الواقعية، وهي ممرحلة ما قبل المنفى والتي كان يعكف فيها على صف الواقع الإسباني البائس في تلك السنوات وما يعانيه من مشاكل ومتاعب، وكيف كان يعيش في ظروف قاسية إبان حكم فرانكو، أما المرحلة الثانية من أدب غويتسولو فقد ابتعد فيها الكاتب عن الواقعية، لكنه لم ينزع جذوره تماما منها، بل ظل يرتوي من هذه الواقعية بالشكل الذي تراءى له.

ويمكن التعرف على غويتسولو من خلال كتابه «خوان بلا أرض»الذي يعد من أبرز أعماله على الإطلاق، حيث تنتمي هذه الرواية إلى الحالات الجوانية والتي اختارها الكاتب للتعبير عن ذاته في أدب بالغ الخصوصية، فإذا كان الكاتب قد تناول جزءا من حياته في روايته «صراع مع الفردوس» من خلال مشاهد طفولة لحرب ضارية تتكلم فيها الرصاصات بين أبناء نفس الوطن الواحد فيما يسمى بالحرب الأهلية، فإن الكاتب هنا يستكمل سيرته من خلال مرحلة أخرى، فقدحكم هذا الخوان الذي بلا أرض بالمنفى داخل الخلود، كأنه أتوبيس عليه أن يعود إلى داره بعد سنوات الغربة. إنه هناك بلا أرض. «إنه المنفى يصنع منك كائنا مختلفا، ليس فيه شيئا محددا يعرفه الناس عنك، فليست قوانينهم هي قوانينك، وليست تعبيراتهم مفهومة لديك. ولا أحد يمكنه الاقتراب منك».

ويقول الكاتب إنه ارتدى قناعا مختلفا حين ذهب إلى المغرب كي يحس أنه غير بعيد عن وطنه «الأحلام الأشد وجعا، وارتجافات الجسم الأبوي، والظلم والشيخوخة والقذارة يمكن أن تصيبك فتحس كأنك في دوامة. تنساب منك إفرازاتك دون إرادة، وعليك أن ترضى بوحدتك في كبرياء.. «وقد رأى الكاتب الآخرين يأتون إلى الأماكن التي يعيش فيها كسائحين سعداء يتبادلون الضحكات، أما هو فكان يحس بأن كل هذه المدن الواسعة الجميلة ليست سوى إطار ضيق من الصعب الخروج منه، ليست صدفة أن الكتاب الذين أعجبت بهم ماتوا في المنفى، أو ظلوا منفيين في بلادهم. سيظل الأدب

أدبا في أي بلد طالما بقي هناك ثلاثة أشخاص يبدعون».

ولم تكن رحلة خوان غويتسولو فقط إلى الأماكن، بل أيضا إلى ثقافات متعددة، وهكذا يأتي المنفى بالفضائل مثلما يجلب الألم والحنين «الصحراء تدعوك إليها، واسعة وممتدة بلا حدود، كأنها رغباتك التي تغوص في جغرافيتها الكثيفة، وتتحسس صدرها برأسك النحاسية». ولعل أهم الثقافات التي تأثر بها غويتسولو هي الثقافة الإسلامية: «جذبتنا أمومة لإسلامنا ووجدنا فيها الملجأ».

وحول هذه التجربة تحدث إلى حسن الشامي في جريدة «الحياة» أول أغسطس 1989: «أعتقد أن رحلاتي داخل العالم العربي والثقافة الإسلامية، تنم عن حاجة تكاملية، وهي شبيهة بحاجة غالبية الكتاب والمثقفين العرب الذين جاءوا واستقروا في الغرب...» ويكمل قائلا: «أعتقد بوجود فارق أساسي بين الكاتب الإسباني والكاتب الفرنسي فيما يتعلق بالإسلام، لدى الإسباني شعور مزدوج تجاه الإسلام، الذي يمثل له في آن، إطارا حميما ونائيا، لقد بذلت جهدي، ووضعت نفسي طوعا، في وضعية التناقض الخصب التي يعيشها بداهة الكتاب المستقبليون من العرب والأتراك والباكستانيون الذين ولدوا وترعرعوا في فرنسا أو انجلترا أو ألمانيا».

وحول هذه التجربة قدم الكاتب روايته «مقبرة» - كتب حروفها العربية باللاتينية دون ترجمة - عام 1981 حول رجل شرقي وامرأة غربية مشكلتهما عدم التواؤم مع المجتمع. ويقول الكاتب إن الوجه الحقيقي للعرب لم يعرف العالم بعد، فهم يقرؤون بالعربي صورة النخيل المزروع في الصحراء. و«الكسكسي» المنتشر في المطاعم وعند أطراف الأزقة. ولكن الديكور الحقيقي يختلف. فالقمر العربي الذي يضيء... الأماكن الواسعة هو أكثر ما يميز هذا العالم الرحب. وقد احتك بطل الرواية بالسائحين وعرف رغباتهم وأفكارهم، لكنهم لم يعرفوه، إنه يبحث دوما عن مجتمع يفهمه جيدا. وينتهي به الأمر وحبيبته إلى الرحيل نحو الريف كي يقلل من إحساسه بالتوهان ويقول سفير يوحنا رودي في مجلة «لونوفيل اوبسرفاتور» - 8 مايو 1982 - «إنه رجل من طراز أوليس، يقوم بعمل غريب فوق نص أصبحت الكلمة فيه حلقة مكتملة، تحوط بها نقاط عديدة في رياح تهب بلا نهاية».

وقد حمل الكاتب على المستشرقين الاستعماريين في كتابه «في الاستشراق الإسباني»، وهو واحد من كتب عديدة ترجمها كاظم جهاد إلى اللغة العربية للكاتب، ومنها أيضا «على وتيرة النوارس»، وكتاب «الاستشراق» عنوانه الأصلي «مدونات عربية»، يرى فيه الكاتب أن هناك ثلاث فئات من المستشرقين الإسبان: النوع الأول يكره العرب، ويمكن اعتباره موظفا للاستعمار الأوروبي، أما النوع الثاني فيعترف بعظمة اللغة العربية، غير أنه يراها لغة ليست وراءها شعوب أو قضايا. أو بمعنى آخر فهي لغة ميتة.

أما الفريق الثالث - ويعتبر نفسه منهم - فهو يهتم بالقضايا العربية وحقوق الشعوب المضطهدة».

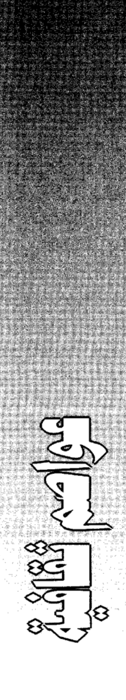
ويقول كاظم جهاد - راجع مجلة اليوم السابع من 27 أبريل 1987: «يشكل تعاطف خوان غويتسولو مع الثقافة العربية الإسلامية، واختيار السكنى في مدينة عربية (مراكز) اختيارا أساسيا في حياته وعمله، وليس مجرد لقاء أملته الصدفة لدراسة هذا الاختيار ونتائجه في العمل... كاتب يقطع من أساليب الكتابة السائدة، وشيكات المعنى المهيمنة، وأكثر، على أن غويتسولو في انحيازه للإنسان العربي، لنمحط حياته، وتصوره للحياة، لا يصدر عن أية أيديولوجية، ولا يلتزم جانب مذهبية سياسية أو سواها، إن الأمر يتعلق بالنسبة له باختيار، هو في الوقت نفسه وجودي وجمالي. وبحث عن الثمار المخصبة لـ «الغيرية».

وكتاب «في الاستشراق الإسباني» عبارة عن مجموعة من المحاضرات التي ألقاها الكاتب في مناسبات متعددة، يحاول فيها كشف الجوانب السيئة للنوع الأول من المستشرقين الذين يوظفون كراهيتهم لصالح الاستعمار الغربي، ويرد على ادعاءاتهم متسائلا عن فحوى نظريات الاستشراق التقليدية التي ينظر إليها البعض خاصة ماركس وانجلز إلى العالم الذي سمى فيما بعد بالعالم الثالث. ومن هذه المحاضرات دراسة عن صورة المسلم في الأدب الإسباني الحديث والقديم، سواء الصورة السلبية منها أم الصورة الإيجابية.

وهو يقوم بتأصيل الدوافع التي وراء تشويه الصورة أو تقديمها بشكلها البراق. كما أن هناك دراسة عن «الشعبية والتعصب.. صناعة صورة»، يقول فيها إننا في العصر الحديث: لا تزال النهضة البطيئة التي حققتها وتحققها الشعوب الإسلامية في ميادين السياسة والاقتصاد تدفع البعض إلى استخدام الكليشهات المستهلكة نفسها، أو إلى القيام بحذق ودهاء أكبر، بترديد جوقة من التحذيرات المشوبة بالحنين، فإذا كانت الصحافة الغربية ما تزال ترجع إلى الصورة الحتمية، صورة المد الإسلامي، فإن المستشرقين يؤكد ضرورة حماية خصوصية الإسلام وأصالته من مخاطر الانعدام بالحداثة».

وفي حديثه الذي طيرته وكالة «اورينت برس» في 27 يوليو 1994، يقول الكاتب إن «شجرة الأدب الإسباني لها جذور كثيرة من بينها جذور عربية، بالنسبة لي، وفي مرحلة ما من مساري الأدبي، وجدت نفسي بحاجة للاقتراب من الأدب العربي، ومن الينابيع العربية، وذلك بهدف اكتساب مقدرة معرفية مثلى في آلية العبقرية الأدبية».

تلك كانت محاولة التعرف على كاتب هام، ولا تجيء أهميته فقط من أنه مبدع متميز، وباحث دقيق، بل أيضا لأنه وظف هذا الإبداع، وكتاباته بشكل عام، من أجل أفكاره، وإيمانه بأن الحضارة العربية قد أمدت الغرب بتراث إنساني صبغها به، وأن هذه الحضارة ممتدة مهما شاء المنكرون.



عبد الرحمن حلاق

الكويت/ حصاد الرابطة

خالد الشايجي يشخص حال الثقافة العربية الراهنة

○ وليد الرجيب وطرق التنمية الذاتية

ضمن النشاط الأسبوعي لرابطة الأدباء ألقى الأديب الشاعر خالد الشايجي محاضرة تحت عنوان: «حديث في الثقافة العربية» وقدمه فيها الأستاذ عبد الله خلف أمين عام رابطة الأدباء بكلمة تحدث فيها عن مكانة الشايجي ودوره الثقافي وأهمية محاضرته في الوقت الراهن.

ثم تحدث المحاضر مشيرا إلى ضعف التحصيل العلمي والثقافي الذي أدى إلى تخلفنا حيث وصل الأمر إلى تخلف وتشويه لغتنا العربية وتناول قضية التراث ضمن محاضرته فقال: عندما نتحدث عن التراث لا نقصد بذلك العودة إلى الوراء والبكاء على الأطلال بل نقصد بذلك التعرف على هويتنا الحقيقية، وعلى ثوابتنا الحضارية العظيمة ولنعلم أن لدينا قواعد علمية قيمة متعددة جديرة بأن نتخذها قدوة صالحة وأن نعود منها بثقة إلى الحضارة المعاصرة فنأخذ منها ما يصلح لنا وندع ما لا يتمشى مع شرائعنا وأخلاقنا العربية وعادات مجتمعاتنا الإسلامية وأعتقد بأن هناك محاور متعددة أدعو للاهتمام بها على أنها أولويات لابد منها لتقوية القاعدة الثقافية أهمها.

● إعادة البحث في التاريخ العربي والنشأة العربية الأولى في التاريخ القديم والتركيز عليه من قبل أساتذة عرب متخصصين في هذا المجال.

● البحث في تاريخ اللغة العربية ونشأتها وتطورها.

● تشجيع الترجمة والتأليف العلمي.

● الاهتمام بنشر وتعليم ما قدمته الحضارة العربية من قواعد علمية شاملة لكل العلوم نظرية كانت أم تطبيقية قامت عليها أسس الحضارة العالمية الحديثة ونعتمدها في المناهج التعليمية.

● البحث في قضية السامية وإيضاح موقفنا منها كعرب ومسلمين.

● تفعيل دور الهيئات التعليمية والثقافية والتربوية والإعلامية وتوجيهها نحو هذه الأهداف.

وشدد على أهمية الاهتمام بالترجمة التي أصابها الانحطاط لأسباب عدة من أهمها.

● ضعف التعليم بصفة عامة وقلة

المقبلين على التعليم العلمي.

● ضعف الإقبال على الكتاب بصورة عامة وعلى الكتاب العلمي بصورة خاصة.

● أدى المردود المادي القليل إلى تواجد طبقة من المترجمين غير المتخصصين وضعيفي الفهم والتعبير في اللغتين العربية واللغة التي يترجمون عنها.

● العزوف عن العلوم الطبيعية وعدم الاهتمام بإنشاء مراكز متخصصة للبحث العلمي والتطوير، والتي من شأنها إيجاد استمرارية لتحديث الأعمال الميدانية المتخصصة مما جعلنا مرتبطين ارتباطا أعمى بالمراكز الأجنبية والاعتماد كليا على ما يصدر منها.

ثم تناول قضية مهمة هي قضية الحضارة العربية فقال: إن الحضارة هي التقدم الفكري نظريا وتطبيقيا والأمم العريقة تستمد تقدمها من النظر في تاريخها وتراثها.

ولقد اهتمت الأمم بالتراث العلمي وفلسفته فخصصت له أقساما في جامعاتها ورصدت الميزانيات الكبيرة لإنشاء المراكز والمعاهد الخاصة التي يعمل بها علماء نذروا أنفسهم للبحث في التراث وتاريخه.

وإذا نظرنا في المجال العلمي العربي فسنجد العجب. تعلمون أن العرب قد أخذوا من الحضارات الأخرى علوما كثيرة صححوا فيها وأضافوا إليها ثم استمروا في الابتكار والتجديد بطريقة مرشدة مبنية على الثوابت التي جاء بها الإسلام، وكانوا لا يبخسون حق من نقلوا عنهم فيذكرونهم في مؤلفاتهم ويحمدون لهم فضلهم في السبق العلمي. وبالمقابل ما الذي حصل من منشئي الحضارة الجديدة غير النكران وسرقة كل الجهد العلمي العربي وادعائه لهم زورا وبهتانا ولو أردنا أن نعدد ذلك لما وسعنا الوقت.

ثم أن أمتنا العربية حملت الرسالات السماوية كلها ونعلم بأن هذه الرسالات نزلت في جزيرة العرب إما في الوسط أو في الجنوب أو في الشمال أو في الشرق أو الغرب، وبالطبع كانت الرسالة تنشر باللغة العربية السائدة وقت نزول الرسالة وربما لم يكن لهذه اللغة اسم ولكنها لغة سكان هذه البقعة من العالم، والتي نسكنها الآن كامتداد لتلك الأمة وبالطبع تبدلت اللغة كثيرا بسبب الهجرات وتغير المجتمعات وتنوع خصائصها حرفية كانت أم تجارية أم بدوية أو ساحلية ثم عادت تلك التغيرات لتنصهر من جديد في لغة قريش وحاول الشايجي تحليل مفهوم السامية موضحا رأيه فقال: وإذا أردنا أن نتحقق من صحتها مبدءيا في الجانب الديني نجد أولا أن التوراة قد حرفت في انساب سام بن نوح عليه السلام ونجد بالمقابل أن القرآن الكريم يتجنب الإشارة إلى مسميات الأجداد من الجانب الوراثي المحض بل نجد نصوصا واضحة في القرآن والسنة تحثنا على عدم الافتخار بالأصول البشرية وتبين لنا أن أصل الإنسان واحد فلا مجال في ذلك للافتخار والتعالي بعضنا على البعض الآخر.

واختتم محاضرته بذكر ما ينبغي على أمتنا فعله فقال:

إن أول دور يجب القيام به هو كسب ثقة الهيئات القائمة على تخطيط وتنفيذ هذه الأهداف وأقصد بها التعليمية والتربوية والإعلامية بكل الوسائل الممكنة وقبل ذلك يجب العمل على تهيئة الهيئات الثقافية وإقناعها بالقيام بأدوارها التي أنشئت من أجلها بجديه وإن توحيد الجهود ضرورة من ضرورات الواجب الوطني ومن ثم الاتفاق على تنظيمها ووضع مناهج للعمل بموجبها لخدمة الأهداف الثقافية الوطنية والمشاركة الجادة من الجميع لوضع أسس هذا العمل والموافقة عليها.

المبدع وطرق التنمية الذاتية للمحاضر وليد الرجيب

ضمن النشاطات الثقافية الأسبوعية لرابطة الأدباء قدم القاص وليد الرجيب محاضرة من نوع مختلف تناول فيها الخلل النفسي والفسيولوجي الناجمين عن علاقة المبدع بالمحيط الخارجي مبينا الحالة الاستسلامية التي يصل إليها الإنسان عامة والمبدع على وجه الخصوص وتصبح الأمور بالنسبة إليه نوعا من القدر الحتمي فيما وصل إليه من قناعات حول قدراته وإمكاناته وحول حظه سلبا وإيجابا وكنتيجة طبيعية يصبح الإنسان أسير مفاهيم بناها داخل عقله وآمن بثباتها الدائم، وهذا ما يولد لديه كثيرا من حالات القلق والاكتئاب.

ويرى الرجيب أن العلم مع كل تطوراته فقد تراجع عن الاكتشافات الأولى للإنسان، والتي تستند أساسا على الطبيعة في معالجة الأمراض، فالعلم ينتظر مثلا جهاز المناعة حتى يصاب ثم يعالجه هذا إن لم يساهم في تردي أوضاعه بسبب المضادات الحيوية وغيرها.

لقد اكتشف الإنسان منذ زمن بعيد طرقا لعلاج وتقوية جهاز المناعة باستنهاض القدرات الداخلية للمريض أو ما يسمى بالمعالجة الروحية وبالمواد الموجودة في الطبيعة، وبعد مقاومة عنيفة من الطب الحديث للحد منها - تبعا لاعتبارات خاصة - ونتيجة لتطور الوعي البشري والاكتشافات المذهلة لنتائج الممارسة الروحية التنموية أصبح هناك ما يسمى في الجامعات العالمية بالطب البديل.

ثم عرج الرجيب على قضية المبدع من حيث كونه أحد الذين يستخدمون طرق التنمية الذاتية بوعي أو بدون وعي للتأثير على المتلقي ثم شرح آلية التأثير بين المبدع والمتلقي، بالإضافة إلى كيفية تطوير الذات وزيادة الفعالية باستخدام طرق التنمية الذاتية التي تتنوع كثيرا لكنها بالمحصلة تنطلق من مبدأ وهو استنهاض الطاقات والقدرات البشرية، وتنميتها عن طريق مخاطبة العقل الباطن، وهو القوة العظمى في الإنسان.

وتناول الرجيب ثلاث طرق للعلاج والتنمية الذاتية وعلاقة المبدع بها تأثرا وتأثيرا وهي:

1- الإيحاء:

وهو التأثير غير المباشر بواسطة الحواس الخمس، ويتمتع بقدرة على تغيير الحالة الجسدية والنفسية للإنسان، وقد استغل المشعوذون قوته للتأثير على الناس، وكثيرا ما يعتمد الإبداع على ظاهرة الإيحاء من خلال استثارة الحس الجمالي والفكري لدى المتلقي، وكثيرة هي القصائد التي ألهبت مشاعرنا، وكم من رواية غيرت من مواقفنا.

2- التنويم:

وهو القابلية العالية للإيحاء وحالة من التركيز والانتباه الشديدين للعقل الباطن عندما يكون العقل الواعي في حالة كبح أو تجاوز، ويتم استحداث التنويم بإشغال العقل الواعي بمثير محدد أو فكرة محددة، وهو أشبه بحالة الشارد ذهنيا، وهو في معالجة الأمراض النفسية - البدنية. وعلى الصعيد الإبداعي يستثير الكثير من المبدعين العقل الباطن، وذلك للقبض على الوحي أو الإلهام، وتتم هذه العملية باتباع أساليب خاصة وقت الكتابة وهي ما يسميها المبدعون طقوس الكتابة، حتى أن بعضهم يلجأ إلى كبح العقل الواعي بالكحول أو المخدرات وذلك ليسهل عليهم مخاطبة العقل الباطن واستخراج خبراته ومكنوناته، ويرى وليد الرجيب أن الكاتب منوم وموحي ناجح إذ يقوم بعملية أسر واستثارة خيال ومشاعر المتلقي، فهو يكبح عمليا العقل الواعي عند القارئ ويخاطب عقله الباطن مباشرة، والقارئ الذي يمسك برواية ولا يستطيع تركها إنما هو في الواقع أشبه بالمنوم، وأكبر دليل على قدرة الإبداع على التنويم والإيحاء هو تغيير مشاعر المتلقي.

3- البرمجة اللغوية العصبية (NLP).

وهي دراسة تأثير اللغة/ شفهية كانت أم غير شفهية. على الجهاز العصبي، وكيف أن إعادة برمجة الجهاز العصبي، ينتج عنه تغيرا بالأفكار أو السلوك أو المواقف، وهو فن الاتصال مع الذات ومع الآخرين بحيث يتم من خلال هذا الاتصال تغيير غير المرغوب فيه وإحلال المرغوب مكانه، وقد استشهد المحاضر على ذلك بسؤال عن كيفية تغيير مزاج ومواقف الجماهير من قبل قائد كجمال عبد الناصر، وكيفية دفع الألمان لحرب عنصرية من هتلر، أما عن كيفية برمجة المبدع لجهازه العصبي فيطرح الرجيب مسألة تصور النتيجة قبل الوصول إليها، وذلك عن طريق الأمنية، فتتصور مثلا أنك تتسلم جائزة وتسمع بأذنك تصفيق الجماهير، ثم تسعى لتحقيق هذا الحلم.

بعد ذلك ينتقل المحاضر لعرض بعض الطرق التي تساعد على زيادة وفاعلية أداء المبدع مبتدئا بالاسترخاء وهو الحالة التمهيدية لكل طرق التنمية الذاتية مبينا اعتماد الناس على ممارسة الكثير من العادات التي تدخله في حالة الاسترخاء مثل الصلاة والموسيقى والتأمل، ويضيف الرجيب أن تعلم طرق الاسترخاء

والتمرن عليها أفضل للمبدع من انتظار الحالة أو الخضوع لعشوائيتها.

وأما الطريقة الثانية فهي التنويم الذاتي وهو من المهارات التي يجب تعلمها لتساعدنا على الاسترخاء ورفع ثقتنا بأنفسنا، وزيادة دوافعنا وطاقاتنا الإبداعية وينهي الكاتب محاضرته بضرورة برمجة الجسد على غذاء معين، والاعتماد على الأعشاب والمكملات الغذائية وممارسة الرياضة البدنية وأخيرا تطرق إلى العلاج بالطاقة أو ما يسمى بـ (REIKI).

وقد أعقب المحاضرة بعض الاستيضاحات من الجمهور، وتحدثت الكاتبة ليلى العثمان عن تجربتها مع الإيحاء ودوره في مقاومة الإحباطات والكآبة، وحتى في مقاومة السحر مختتمة بتساؤل حول أحلام اليقظة ومطالبة الكاتب بإصدار كتاب شامل حول هذا الموضوع.

التطرف الديني في الكويت ـ رؤية واقعية

ضمن فعاليات معرض الكتاب قدم المجلس الوطني ندوة خاصة بعنوان: التطرف الديني في الكويت ـ رؤية واقعية

دعي إليها كل من:

ـ الدكتور علي فهد الزميع ـ محاضرا

ـ الدكتور علي أحمد الطراح ـ محاضرا

ـ الباحث خليل حيدر ـ معقبا

ـ الدكتور إسماعيل الشطي ـ معقبا

وقد أدار الإعلامي يوسف عبد المجيد الجاسم الندوة حيث استهلها بتوضيح أهمية التطرف ومحاربة الإرهاب معتبرا التطرف القاعدة الأساس التي ينطلق منها الإرهاب. ثم قدم لمحة تعريفية بالمحاضرين مبينا أن الندوة تنقسم لمحورين أساسيين حسب الورقتين المقدمتين.

تضمن المحور الأول ورقة مقدمة من الدكتور علي فهد الزميع، جاءت تحت عنوان:

التطرف الديني ـ الجذور والأسباب

ناقش في بدايتها مفهوم التطرف الديني معرفا إياه على أنه الترجمة السلوكية للغلو في الفكر والدعوة إليه. وقد أورد أسبابا عديدة أهمها الجهل بحقيقة الدين، والخلط في مفهوم الفكر الإسلامي، وتعثر حركات التجديد والاجتهاد والشعور بالاغتراب، وتراجع برامج الحركات الإسلامية في المجالات التنموية، سياسيا واقتصاديا، واجتماعيا، وعجز المؤسسات الدينية الرسمية والتعليم الديني، والطائفية والمذهبية، والعولمة والصراع الدولي. وقد بين الزميع أنه ونتيجة للجهل بحقيقة الدين فقد تم تبني مفاهيم خاطئة وفقدان مفاهيم أخرى لمفردات أساسية في الفكر الإسلامي، وتؤدي إلى الاقتراب من الفكر المنغلق والمنعزل والرافض للمجتمع. موضحا أن التراث الفقهي ليس سوى

منجزات صنعتها أجيال تاريخية معينة في ظروف معينة، وقد ورثت الأجيال القديمة اجتهاداتها لمن بعدها، لكي تدخل في البناء الثقافي العام للأمة، ولهذا فإن الفكر ليس له عصمة الإسلام نفسه، ويجب ألا يخلط به، لأن خلطه يؤدي إلى إقحام الفكر البشري في الوحي الإلهي، ووضع التراث الفقهي في مرتبة العقيدة، داعيا إلى ضرورة إحياء (فقه المقاصد) الذي يعتمد على الغايات الكلية للشريعة، وترسيخ (فقه الأولويات) الذي غاب عن الخطاب الفكري طويلا.

ثم عرج المحاضر إلى تلمس أسباب التطرف الديني اجتماعيا، مبينا أهم الأسباب وهو فقر الحياة الثقافية، وتركيز المناهج التعليمية على عمليات التلقين دون التفكير والتحليل، مما أوجد مناخا مواتيا لنمو النظرة الفكرية الضيقة لدى الشباب.

أما عن الأسباب السياسية فقد حددها الزميع ضمن إطار نزوع الأنظمة السياسية في المنطقة العربية والإسلامية إلى الحكم الشمولي البعيد عن الديمقراطية، والذي يستعمل أساليب القمع والتعبئة الإعلامية أحادية النظرة، وينتهك الكثير من حقوق الإنسان، وقد حذر الدكتور الزميع من تكاثف المؤشرات التي تشير إلى استمرارية هذه المشكلة وتفاقمها، موضحا أن المنهج الذي يتم التعامل به معها يهدد ليس فقط الحركات الإسلامية وحدها، بل الخسارة ستعم الجميع من جراء المعالجة غير الموضوعية التي وضعتنا في دائرة مفرغة أطرافها الجهات الحكومية الغائبة عن رؤية ما يجري، وقيادات التيارات الإسلامية المشغولة عن الجانب الفكري وتجديده بالصراع والتنافس السياسي اليومي، والليبراليون الذي يشعرون بأن هذه فرصتهم لإجهاض التجربة الإسلامية في الشارع دون أن يقدموا ملامح برنامج حضاري أو سياسي يقبل به الشارع كبديل.

الإرهاب والتطرف.. تداعيات وجذور

أما على صعيد المحور الثاني والذي قدمه الدكتور علي الطراح عميد كلية العلوم الاجتماعية، وجاء تحت عنوان (الارهاب والتطرف. تداعيات وجذور) فقد كان الطرح متناغما وبشكل كبير مع ما جاء في الورقة الأولى، وإن تقلصت شموليتها قليلا عن سابقتها من حيث العمق بالطرح فقد قدم لنا مفهوم التطرف على أنه حالة تصيب تفكير الفرد، ومن ثم تبدأ بالتأثير على سلوكه مبينا أن المتطرف لايرى إلا أفكاره، ويفتقد القدرة على المحاورة وعلى قبول الآخر، لافتا النظر إلى أن التطرف لم يعد ظاهرة كويتية، وإنما لها جذورها وأبعادها القومية والعالمية، وعن تداعيات ظاهرة التطرف وانعكاساتها في المجتمع الكويتي فقد أوضح أن الفكر المتطرف، كان له انعكاساته النفسية

«السيكولوجية» على شخصية الفرد. وحدد هذه التداعيات بنقاط واضحة أهمها: معاداة الاخر، والمبالغة بالتمسك بالماضي، والإرهاب الفكري، ودعم الأنظمة التسلطية وعلاقتها بانتشار حركات التطرف، وتصاعد حركات العنف، وبالإضافة إلى تزعزع الأوضاع الاقتصادية، وإشكالية البنى الاجتماعية المتناقضة، حيث أن البلدان العربية تعيش حالة تراجع حضاري كبير أفقدها الكثير من مقومات المجتمع العصري.

ثم استرسل الدكتور الطراح في عرض مقترحات نزع العنف ومسؤولية الدولة والمجتمع بالإضافة إلى دور الدولة في مواجهة العنف والتطرف، والتي كان لها دور كبير في دعمه.

واختتم الطراح ورقته بالقول بأن هناك مؤشرات تؤكد أن الخطاب الديني يواجه تحديات ضخمة تتطلب من قياداته إعادة النظر في كثير من اطروحاته، فالدعوة إلى لوم الآخر وتحديدا الغرب وتحميله أسباب الفشل ليس منطقيا، وأيضا ليس من المنطق أن يستمر الغرب لينا في التعامل مع دعوات التطرف والأعمال الإرهابية ، فعلى الحركات أن تعي مسؤوليتها وأن تتوقف عن الهروب من مواجهة الواقع، فالخطاب الديني كغيره من الخطابات مطالب بأن يظهر جدية في التعامل مع الواقع، وأن لايكون مجرد ناقد اجتماعي.

وقد عقب على الورقتين كل من خليل حيد على ورقة الدكتور الزميع، والدكتور سماعيل الشطي على ورقة الطراح. وجاءت مداخلة الشطي حادة وموضوعية تجاه ما قدمه الطراح فقد أخذ عليه تجاهله لمفهوم وتعريف التطرف، وأنه ناقش القضية من زاوية الرؤية الأمريكية، حيث مفردات الخطاب الأمريكي الذي يتجاهل تعريف الإرهاب دون التطرف للإرهاب العالمي،ولم يحدد موقفا من العنف في إيرلندا أو غيرها، كما أخذ عليه إشارته إلى العلاقات الاقتصادية المهددة مع الغرب بسبب التطرف ولم يشر إلى دور الغرب في تفاقم مخزون الغضب عند المسلمين، إضافة إلى ذكره لما يتعرض له الغربيون من مضايقات في البلاد الإسلامية دون التطرق إلى المضاعفات التي يتعرض لها المسلمون في الغرب وخاصة أمريكا، كما تغافل عن كل الدراسات الأمريكية التي تعتبرنا طينا خاما قابلا للتشكيل.

في نهاية المطاق أعطيت الكلمة لبعض المداخلات من الجمهور حيث طرح الدكتور أحمد البغدادي تساؤلا مهما حول مدى تغذية العنف الديني على النص الديني ذاته، آخذا على الندوة عدم استضافة أحد الإسلاميين ليدافع عن وجهة نظرهم لتكتمل الدائرة الديمقراطية للندوة. ثم طرحت الدكتورة نجمة إدريس تساؤلاتها حول مزاجية العنف السائد في المجتمع الكويتي والذي صار يغلف مجتمعنا بشكل واضح. مطالبة بالوقوف على أسباب هذا العنف من خلال دراسة علمية شاملة تتلمس بين طياتها سبل العلاج.

محمد الحمامصي
القــاهـرة

ندوات مكثفة ومتلاحقة تحذر من السطو الإسرائيلي على تراثنا العربي

(إن حكام إسـرائيل عـمـدوا منذ ظهـور دولتـهم إلى تدمـيـر الآثار الفلسطينية وكل ما وقع تحت أيديهم من تراث وآثار عربية، ويحاولون أن ينسبوا إلى أنفسهم التراث الإنساني الموجود بالقدس حتى تضيع هويتها العربيـة والإسـلامـيـة) جاءت هذه الكلمة في سياق حديث الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار بمصر الدكتور جاب الله علي جاب الله في افـتـتـاح مؤتمر الأثريين العرب الذي عقد في مقر الجامعة العربية في القاهرة وهدف إلى مـواجـهـة مـحـاولات إسرائيلية لدى المنظمات الدولية لضم آثار القدس إليـهـا، وهي تكشف إلى حد كبير المخاطر التي تكتنف مستقبل التـراث العـربي الفلسطيني والآثار السورية بهضبة الجولان في ظل تعنت الدولة اليهودية، فيما أكد وزير الثقافة الفنان فاروق حسني أننا نعلم جميعا وهم يعلمون أنه ليس لهم أثر واحـد خـالد يدل على حـضـارة إسـرائيليـة في أي فـتـرة من الزمن تزكي مزاعمهم، لأن الدهور تمحو الهش ولا يبقى في ذاكرة التاريخ سوى الإسهام الحضاري العظيم، وقد استمر المؤتمر لمدة ثلاثة أيام.

المؤتمر وهو الأول من نوعه، وقد ضم وفود ست عشرة دولة عربية، بالإضافة إلى ممثلين لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو)، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (إيسيسكو)، والمنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة (إليسكو)، وتأتي أهمية عقد المؤتمر بمشاركة هذا العدد الكبير من الدول العربية في الوقت الذي تسعى فيه إسرائيل إلى تسجيل (28) من المواقع الأثرية العربية خلال اجتماعات الدورة الخامسة والعشرين لمؤتمر مركز التراث العالمي المقرر عقده في ديسمبر المقبل في هلسنكي، حيث كانت قد تقدمت للمركز خلال اجتماعات الدورة الرابعة والعشرين والتي عقدت بأستراليا بين 27/11 و2/12/2001م

بقائمة تضم مواقع أثرية لإدراجها ضمن قائمة اليونسكو بزعم أنها مواقع إسرائيلية رغم كونها في الأراضي الفلسطينية، واعترضت مصر والمغرب اللتان شاركتا في أعمال هذه الدورة بينما شاركت إسرائيل وفلسطين بصفة مراقب، وفي ضوء الاعتراضات المصرية والمغربية قرر المركز إرجاء البت في طلب إسرائيل لحين اجتماعات الدورة الخامسة والعشرين بهلسنكي، من هنا قال مقرر المؤتمر الدكتور محمد عبدالمقصود إن منظمة المؤتمر الإسلامي ستعقد اجتماعا ممثلا لتوحيد مواقف الدول الإسلامية قبل اجتماع باريس التحضيري.

تراث ابن رشد

لكن هذا المؤتمر ليس وحده الذي شهدته القاهرة مؤخرا وحذر من السطو الإسرائيلي على تراثنا العربي، فعلى نفس الدرجة من الأهمية أطلق مؤتمر (ابن رشد نهاية وبداية قرن) الذي أقامه المجلس الأعلى للثقافة صيحة تحذيرية من أن تعمد إسرائيل لوضع تراثه المخطوط بحروف عبرية ضمن تراثها الثقافي، كما دعا أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة القاهرة الدكتور حسن حنفي إلى «تكثيف الجهود العربية لجمع تراث ابن رشد المكتوب بأحرف عبرية، وذلك لأهميتها أولا ومنع محاولات إسرائيل من وضعه ضمن تراثها الثقافي في حركة واضحة تستهدف استلاب التراث العربي وتهويده»، وفيما أوصت الندوة التي استمرت أربعة أيام وشارك فيها ما يقرب من خمسين باحثا مصريا وعربيا وأجنبيا بتأسيس مركز للدراسات الرشدية، اقترح بعض المشاركين مخاطبة جامعة الدول العربية أو إحدى منظماتها لتمويل موازنة للمركز المزمع إنشاؤه خصوصا أنه سيكون من بين أعماله طباعة كتابات ابن رشد وتحقيقها وتقديم أكثر من قراءة لها بالتعاون بين مختلف التخصصات، كما طالب الباحث المغربي محمد المصباحي بإحياء الفرع العربي من الأكاديمية الرشدية وهو الفرع الثالث للأكاديمية حيث إن الفرع الأول لها في كولونيا بألمانيا والثاني في إسرائيل.

ومن جانب آخر وبتنظيم المجلس الأعلى للثقافة بمشاركة لجنتي الترجمة والشعر أقيمت ندوة ترجمة الشعر في الآداب الشرقية التي تطرقت أيضا إلى ترجمة الشعر العبري إلى العربية وقضايا ومشكلات ترجمة هذا الشعر، ومن بين الدراسات دراسة د. مصطفى عبدالشافي التي تناولت قضية الفكر القومي في الشعر العبري باعتبارها تشغل حيزا كبيرا في الأشعار العبرية في العصور القديمة والوسيطة والحديثة، حيث أوضح أن الفكرة القومية راسخة في القصائد، وتتجلى في الحنين إلى الوطن والشعور بالغربة، لكنه أكد أن هناك جانبا ادعائيا وتلفيقيا يتجلى واضحا بشكل خاص في الكتابات الشعرية في الفترة بين (1880) و(1848) وكان من

أبرز شعرائها حاييم نحمان وشاؤول تشرينخوفسكي.

وتناول د. محمد الصالح مشكلات ترجمة الشعر العبري، حيث أوضح أنها تأتي من الاختلافات التي طرأت على اللغة العبرية في تركيب الجملة ومحاكاتها قواعد اللغة الفرنسية والانجليزية، مشيرا إلى أن الشعراء العبريين لم يكتفوا بذلك بل استعاروا الهياكل الغربية الشعرية.

أما د. محمود أبوغدير فقد اختار الشعر العبري السياسي نموذجا لدراسة قضية الجهل بجانب كبير مما ينتج في إسرائيل من أدب وذلك نتيجة قصور عمليات الترجمة، التي تقابلها حركة ترجمة واسعة للأدب العربي في إسرائيل.

وعلى الجانب الآخر احتلت ترجمات شعر المقاومة الفلسطينية جانبا كبيرا من دراسات الندوة التي شارك فيها مترجمون وباحثون مصريون وعلى الأخص شعراء مثل محمود درويش.

مؤتمر القصة القصيرة

حول الإشكاليات المثارة حول أهم مميزات القصة القصيرة التي تفصلها عن الفنون الأخرى، كان المؤتمر الذي أقامته لجنة القصة بالمجلس الأعلى على مدار ثلاثة أيام بعنوان «اتجاهات القصة القصيرة في مصر»، والذي أكد فيه الناقد د. عبدالمنعم تليمة أن العرب لم يأخذوا القصة الحديثة عن أوروبا، فالقص له جذوره الممتدة في التراث العربي.. أما القصة القصيرة بشكلها الحديث الذي وصلت إليه فهي نتاج أوروبي بلا مراء، ولكن العرب لم يتخلفوا عن ركب القصة القصيرة، لأننا أبدعنا في هذا المجال في عصر مواز للإبداع الغربي، ودعوى سبق أوروبا لنا لا تقوم، لأن الفارق الزمني بيننا وبينهم لا يتعدى عشرات من السنين، وهذا في رأيي ليس زمنا طويلا ولا عصرا كاملا.

وحول أعمال نجيب محفوظ القصصية، قدم الناقد إبراهيم فتحي دراسة نقدية حول القصة القصيرة في أدب نجيب محفوظ، ركزت على الأعمال القصصية المبكرة للكاتب والتي نشرها في الفترة من 1932 إلى 1946 مثل «همس الجنون» 1945م، و«صوت من العالم الآخر» 1945، و«الشر المعبود» 1939، حيث أكدت أن هذه الأعمال كانت ضعيفة، لكنها تكشف عن تطور القص لدى الكاتب، وأشير إلى أن أصداء من «موباسان» تظهر في قصص نجيب محفوظ، ليست في قصصه الأولى فحسب، ولكنها كذلك في قصصه في فترة النضج، وذلك في حديثه حول غرابة الحياة الإنسانية وشدة تقلباتها والحوادث العظيمة، التي يمكن تفاديها بسهولة وبأقل القليل من المجهود أو الإمكانيات.

ويشير القاص والروائي محمد قطب في دراسته «المكان في القصة القصيرة» إلى أهمية هذا العنصر في هذا الفن، باعتباره محتوى الحدث والأبطال والزمان، مؤكدا أنه ما من قصة كتبت إلا وفيها مفردة مكانية، وفي اتجاه آخر، فلا يوجد مكان بعينه

يتحتم على القاص أن يجعله إطارا لقصته.. أما الناقد د. مجدي توفيق فقد أكد دراسته حول مستقبل القصة القصيرة أنه لا يعتقد أن أي أحداث سياسية يمكن أن تؤثر على مستقبل القصة القصيرة، لا حرب الخليج، ولا أحداث 11 سبتمبر، ولكنه يعتقد أن تأثيرات ثورة الاتصالات هي المؤثر الحقيقي على مستقبل القصة، فثورة الصورة وهذا الفيض الهائل من الصور الذي أصبح الإنسان محاطا به، يصنع تغيرا في إدراكه لنفسه ولعالمه ولمفاهيمه كذلك، وهو يتوقع في المستقبل حدوث تقارب بين القصة والقصيدة بما يؤدي إلى نوع من أنواع التوحد.

وينظر القاص سليمان فياض في ورقته حول أزمة القصة القصيرة في مصر بشكل مختلف وإن كان مطروحا، حيث يتناول مشاكل القاص قائلا: إنه يتعين على القاص في مصر أن يسعى على رزقه، لأن القصة لا يمكن أبدا أن تضمن له الحد الأدنى من المعيشة، فأول التحديات عدم تفرغ القاص وتمزقه بين أدوار مختلفة في الحياة، ومشيرا إلى أنه قد اضطر للعمل مدرسا لمدة (24) عاما، وهو ما عطله كثيرا عن إبداعه، والمشكلة الثانية الأخطر التي تواجه المبدع تتمثل في النشر حيث لا يجد القاص من ينشر له، لأن ذلك لم يعد حقيقة مجديا، بل يؤدي لخسارة الناشر خسارة فادحة، والمشكلة الثالثة ترتبط بالقراء في هذه الظروف، حيث تتراجع أعدادهم بشكل مفزع.. وهذه المشكلة الأخيرة كانت محور مداخلة الكاتب الروائي محمد جبريل الذي أكد عليها قائلا: إن كتب نجيب محفوظ كان في الستينيات يطبع منها سنويا (10) آلاف كتاب، وهذا العدد تراجع الآن إلى أقل من (1000) نسخة سنويا، وإذا كان هذا هو حال كتابات نجيب محفوظ، فما بالنا بمن هم دونه شهرة ومكانة وقبولا لدى القراء.

مئوية ناظم حكمت

بمشاركة أكثر من (20) شاعرا ومترجما وناقدا احتفل المجلس الأعلى للثقافة بمئوية الشاعر التركي ناظم حكمت الذي شرد ونفي من وطنه، وقد ولد ناظم حكمت في مدينة سالونيك عام (1902) ومات في موسكو، ودفن في مقبرة عظماء الأدب والفكر والعلم الروسيين والمعروفة باسم مقربة (نوفوديفيتش)، وتأثر في مقتبل حياته بالشاعر الروسي ماياكوفسكي، وتشرب الشعر الغربي ومزجه بالتراث الشعبي التركي والأغاني الريفية التي تربى بين أحضانها. وقد قدم الروائي والناقد أدوار الخراط قراءة لقصيدة «دون كيشوت» التي ترجمها الشاعر العراقي الراحل عبدالوهاب البياتي

وضمنها كتابه «رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى»، وأوضح فيها أن ناظم حكمت قام في القصيدة بقلب الصورة المغلوطة التقليدية لدون كيشوت إلى نقيضها، إذ جعله طريق العقل الذي كان يخفق في قلبه، وجعل العقل يتوهج بحرارة القلب، لكي تشع القصيدة بوهج السعي بعد أن ينضوي ناظم حكمت مع دون كيشوت تحت رؤية واحدة.

وقال الخراط: إن وعي ناظم حكمت وشعره الذي كان يفيض بالتصدي للظلم والاستعمار والنضال ضد قوى البغي والطغيان تجاوز وطنه إلى أوطان غيره، فكان ينشد الحرية والعدالة لكل بني الإنسان، وقد تجلى ذلك في توقيعه على البيان الذي أصدره المؤتمر الثاني للكتّاب الأفريقيين الآسيويين في الفترة من 12 إلى 16 فبراير 1962، مشددا على الكفاح الثوري الذي تخوضه الشعوب في سبيل الحرية.

وتحدث الدكتور الصفصافي أحمد المرسي عن قضايا الإنسان وهمومه في شعر ناظم حكمت، مشيرا إلى سطوع نجم ناظم حكمت بوصفه شاعرا ثوريا بالغ الرقة والبساطة في التعبير عن مآسي شعبه في أيام احتدام الثورة وصعود كمال أتاتورك الذي بعث الشاعر للدراسة في الاتحاد السوفيتي السابق حيث تأثر بما أبدعه شعراؤه والأفكار الثورية التي كانت مزدهرة هناك. وقد ساق ذلك ناظم للمحاكمة بعد عودته من الاتحاد السوفيتي في عام (1925) بتهمة كتابة شعر ثوري وحكم عليه بالسجن (15) عاما. وفي عام قدم للمحاكمة من جديد في جلسات سرية وحكم عليه بالسجن (28) عاما أمضى منها (13) عاما متتالية.

معارض مكتبة الاسكندرية

استضافت مكتبة الاسكندرية مؤخرا معرض «ذاكرة الكتابة الإيطالية» الذي ضم محتويات (1300) مكتبة بإيطاليا، تشمل كتبا في الفنون والآداب ومقتنيات أثرية نادرة.

وقد جاء المعرض في إطار التعاون مع الحكومة الإيطالية، خاصة أن المكتبات المشاركة في المعرض غنية في تاريخها وأصولها وتطورها، حتى أنه لم يحصر عددها إلا قريبا.

جسد المعرض زمنيا الفترة من العصور الوسطى وحتى العصر الحديث، مما يساعد على اكتشاف الكتب والمكتبات، وإتاحة فرصة التفكير في كيفية إعادة جمع وتكوين التراث المحفوظ في إيطاليا. خلال نفس الفترة أقيم أيضا معرض (كنوز الأرض في بلاد الفراعنة) الذي اشترك فيه كل من مدرسة المعادن في باريس والجمعية الهيلنية لجامعي ومقتني المعادن والحفريات بالاشتراك مع الجمعية اليونانية لأصدقاء المكتبة، ركز المعرض على

نوادر المواد الطبيعية من صخور وأحجار وأخشاب، وهي المرة الأولى التي يسمح فيها لهذه الثروات بالخروج من بلادها لتعرض في بلد آخر، حيث أنها تعد ثروة قومية خاصة.

ومن جهة أخرى بدأت مكتبة الإسكندرية الإعداد لإقامة معرض الإسكندرية الدولي للكتاب ضمن إطار إعلان الإسكندرية عاصمة دولية للكتاب بمناسبة عام افتتاح المكتبة، سيركز المعرض على استضافة عدد من المفكرين والمثقفين الدوليين ليعرضوا ما لديهم من رؤى وفكر على مدار أسبوعين، هي فترة إقامة المعرض التي ستبدأ يوم (24) يوليو المقبل، وقد قامت المكتبة بتوجيه دعوة إلى الناشرين المصريين والعرب والأجانب للاشتراك في المعرض الذي سيشهد العديد من الفعاليات الثقافية وإقامة حفلات توقيع الكتب الجديدة.

علي الكردي
دمشـــق

عن أصالة القصة القصيرة السورية وتقنياتها السرحية

أدب زكريا تامر وقاصون آخرون

نظم المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق ندوة حول القصة القصيرة في سورية «أصالتها وتقنياتها السردية» مهداة إلى القاصين: عبد السلام العجيلي وزكريا تامر، أشرف على تنظيمها د. جمال شحيد، وحضرها مجموعة كبيرة من النقاد السوريين والعرب، إضافة إلى آخرين من فرنسا وسويسرا، وقدم خمسة عشر قاصا وقاصة شهادات حول تجاربهم الإبداعية، عرضت طيفا واسعا من الرؤى والتجارب المتنوعة لأجيال مختلف من كتاب القصة القصيرة في سورية.

تميزت الندوة بالجدية، والروح البحثية، والتنظيم الدقيق، لكنها وبسبب اتساع الموضوع وتشعبه (تطور القصة السورية خلال قرن مضى) لم تستطع تقديم إجابات وافية عن معظم الأسئلة التي ظلت معلقة، مما جعل الفرنسي، الإسباني الأصل «إيف غونزالس» وهو أستاذ في جامعة باريس يعلق بالقول: «إن القصة القصيرة في سوريا تحتاج إلى من يكتب قصتها» أي إلى من يرصد العلاقة بين التحولات الاجتماعية والسياسية في سوريا، وبين التحولات التي طرأت على فن القصة.

ولعل حضور شيخ القاصين السوريين زكريا تامر، قد أضاف زخما إلى هذا الحدث الثقافي، حيث تحدث عن بداياته القصصية، ومعنى الكتابة في المنفى (يقيم تامر منذ عقدين في لندن) مؤكدا: أن «المنفى» لم يؤثر على مساره الإبداعي، بل على العكس جدده وطوره، لأنه حافظ على متابعة مت يجري في العالم العربي من خلال وسائل الإعلام، إضافة إلى مخزونه الثقافي العربي الذي ظل مرجعيته الأولى، وبهذا المعنى لا يشكل المكان الذي يعش فيه المبدع برأيه، تأثيرا مباشرا على هويته خاصة إذا لم يقطع أواصر الارتباط بمرجعياته بالمعنى الفعلي.

رؤى مختلفة

تنوعت أبحاث النقاد بحسب تنوع واختلاف مناهجهم النقدية، واحتل أدب زكريا تامر مساحة كبيرة من معظم هذه الأبحاث، فتحدث فيصل دراج عن الخلفيات الإيديولوجية في أدب زكريا تامر، التي تعبر كما قال: عن فائض الرعب في الحياة اليومية، نتيجة القمع الذي شكل جوهر قصته، وذلك دون أن ينسى الإشارة إلى التجديد الفني واللغوي، الذي يشكل بالمقابل جوهر الإبداع الفني لدى القاص الكبير، في حين رصد حسان عباس في مداخلته: (تنويعات على مقام واحد) تطور القصة القصيرة في سورية كجنس أدبي، لافتا الانتباه إلى ندرة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، مستحضرا مقولات موريس بلانشو الذي أطلق رصاصة الرحمة على مفهوم الأجناس الأدبية، باعتبار أن الكتاب المنجز هو ما يهمنا بغض النظر عن جنسه الأدبي، ثم تطرق إلى مقولات تزفيتان تودوروف الذي قرر بعد اكتشافه لباختين: «أن الكتابة لم تعرف أدبا متحررا من الأجناس التي تشكل نظاما دائما للتغيير، حيث تجري في مجتمع ما، مأسسة خصائص خطابية بعينها، ثم تنتج النصوص المستقلة، وتعاين مقارنة مع المعيار الذي أرسته تلك المأسسة» ثم رصد عباس تاريخ القصة القصيرة في سورية، وخصص مساحة كبيرة لتطور التقنية السردية في قصة زكريا تامر، واستنتج أن البيئة السردية المؤسسة لهذا الجنس الأدبي، شهدت أشكالا من التجديد والتنويع ولكنها كلها تمحورت على أساس هذه البيئة.

ولدت القصة القصيرة السورية مع نهايات القرن التاسع عشر، ثم تطورت مع بدايات القرن العشرين، وقوي عودها في الخمسينيات والستينيات، كما قال د. جمال شحيد مع ظهور اسمين تركا بصماتهما في القصة السورية هما سعيد حورانية وزكريا تامر، ثم أصبح هذا الفن في الثمانينات النوع الأدبي الأسمى في سوريا.

ركزت مداخلة عمر كوش، على إشكالية غياب الرؤية التي تساعد على بناء معمارية نظرة أدبية للنقد القصصي، ورأى أن هذا الغياب مستمر حتى أيامنا هذه، وتعود جذور هذه الإشكالية برأيه إلى أثر الموروث النقدي الذي يرى في الأدب مجرد محاكاة للواقع، مما يحيل إلى استعارة معايير (إيديولوجية أو سياسية) لا علاقة لها بالعملية الإبداعية، وتكررت الإشكالية برأيه عندما ظهر اتجاه معاكس عمد إلى الأخذ المباشر بالمنهجيات الشكلية واللسانية، وهو اتجاه يتمسك بالمنهج كسلاح لآليات التحليل، وهذا يعني إلغاء الفاعلية النقدية، وعليه تحولت العملية النقدية إلى عملية قسرية، هدفها استنباط ما يتفق وآليات المنهج المستعار، حيث يتم الاستغناء عن كل مالا يتطابق

ومفردات المنهج، وليس المقاربة النقدية الخلاقة، وبدا محمد كامل الخطيب (روائي وناقد)، وكأنه يرد ضمنا على مداخلة عمر كوش، حينما دافع في مداخلته عن وحدة الأدب والسياسة، وعن قدرة هذا التفاعل، إن كان خلاقا على توليد أشكال فنية جديدة، وقارن الخطيب ما بين الرواية والقصة القصيرة، كجنسين أدبيين متقاربين، ورأى أن الرواية تقوم بتقديم بنية، أو علاقة اجتماعية متشابكة ومعقدة، وبالتالي عالما فنيا ـ اجتماعيا، أو تخييلا كاملا، يتضمن فلسفة الكاتب ورؤيته، أو من يمثلهم هذا الكاتب، أما القصة القصيرة، فإنها تقوم بتقديم الفرد المخلوع، أو المبتور عن علاقاته الاجتماعية العامة، في أقصى درجات عزلته، ولهذا ففي حين تقدم الرواية صورة الوجود الاجتماعي ـ الإنساني ومشكلاته، فإن القصة القصيرة تقدم صورة الانخلاع، أو العزلة الفردية ضمن الوجود الاجتماعي ـ الإنساني.

من جهته حلل الناقد الفرنسي إيريك غويته وظائف الكلام واتصال الواقع بالخيال في بعض قصص زكريا تامر التي اختارها من مجموعاته: «النمور في اليوم العاشر، نداء نوح، سنضحك، الحصرم وتكسير ركب» واستنتج أن زكريا تامر ساهم في تطوير وإغناء فن القصة القصيرة العربية، لأنه قدم نموذجا عن الحداثة التي تستند إلى التراث الأدبي الشعبي ولغة الحياة اليومية.

برزت بين الشهادات، شهادة الكاتب ممدوح عزام، الذي اعترف صراحة أن عنوان الندوة قد أربكه، وخاصة فكرة «الأصالة» التي تحيل المبدع دائما نحو تراثه، وثقافة أجداده حتى يستمد مشروعية إبداعه، واعترف أن معظم القصص التي كتبها تنتمي تقنيا إلى مدارس وتيارات غير عربية، تأثر بها وبكتابها، كذلك اعترف أنه انشغل في بداياته إلى جانب انشغاله بتقنية الكتابة بالموضوع ذاته، وأدرك فيما بعد أنه يباشر الأشياء والمعاني بشخصه الإيديولوجي، لا بخياله ككاتب، لذلك كان صوت المؤلف صريحا يقتحم السرد، ليصبح أحد مكوناته، وهذا ما جعل كتاباته في تلك المرحلة فقيرة، مدقعة، باردة، لأن الهدف منها كان إيصال رسالة تدعمها السياسة، أكثر مما تنسجبها شروط الفن، فيما بعد ـ يقول عزام ـ استبدلت الصوت العالي المحتج في القصص الأولى بصوت هامس زهيد، يحاول أن يشبه الشخصيات التي عرفتها في محيطي.

وختم عزام شهادته بإبداء حذره الشديد من نجاح التقنيات، بقدر حماسه وشغله عليها، باعتبار أن القصة القصيرة فن مراوغ، قد يغري الكاتب إذا حقق نجاحا ما بأن يصبح أسير الصيغة أو الشكل أو المحتوى الذي أفضى به إلى الحضور المميز، مستشهدا بمقولة هالي بيرنت: «إن القصة القصيرة تبدو لغير الكاتب كالزواج المثالي،

من السهل تحقيقه، لكنها بالنسبة للكاتب قضية أخرى من الحب والشك، والرغبة، والنزاع، والعمل والثقة».

تقاطعات مشتركة

تقاطعت معظم الشهادات، بتأثر أصحابها بالثلاثي: تشيخوف، موباسان، يوسف إدريس، وأضاف البعض أسماء: زكريا تامر، عزيز نيسين، إدغار الان بو، غوغول.... ونوه البعض إلى حديث الجدات الذي تعود مرجعيته إلى تراث ألف ليلة وليلة الحكائي الشفاهي، كأحد منابع التخييل القصصي، وكمثال على ذلك، بدأ الأديب وليد إخلاصي شهادته بالقول: «كانت جدتي في حكاياتها الليلية تفتتح مسلسلها اليوم بـ«كان يا ما كان» ولا تلبث أن تبتدئ من حيث توقفت الليلة السابقة، وبالرغم من عدم إدراكي لمعنى إحالة الجدة لأحداث حكايتها إلى الأيام السالفة، وأن أي حكاية أسمعها أو سمعتها بعد ذلك كان لها علاقة بالماضي، كأنما الحكاية استعادة لما حدث من قبل، وأن من يستعيدها يفعل ذلك بطريقته الخاصة».

يضيف إخلاصي: «هكذا بدأ التمايز بين الطرق المختلفة للقص، فأدركت مبكرا أن الحكاية المكتوبة أو الشفهية تأخذ عادة شخصية كاتبها أو راويها».

القصة النسوية

حظيت القصة النسوية ببعض الاهتمام، خصوصا مع مداخلة الدكتور بطرس حلاق (مدرس مادة الأدب العربي في جامعة باريس) حول مجموعة نجم الدين السمان «نون النسوة» مما أثار موضوع الأدب النسوي، واتسع الحوار بحضور بعض الأديبات: هيفاء البيطار، وكوليت بهنا ومي الرحبي، التي اتهمت المحاضرين بالذكورية ومناصرة الأدب الذكوري.

كذلك أثير موضوع القصة القصيرة جدا، التي انتشرت في سوريا في السنوات الأخيرة، وراح البعض ينظر لها على أنها جنس أدبي خاص له مواصفاته السردية والتقنية التي تختلف شكلا ومحتوى عن جنس القصة القصيرة باعتمادها على القفشة السريعة، والشريط اللغوي المختزل ببضع كلمات، وقد علق نجم الدين السمان ساخرا من هذه الظاهرة التي يختصرها البعض بمصطلح ق.ق.ج، أي قصة قصيرة جدا بالقول: إنها تحتاج إلى «م.م.ط» أي مدفعية مضادة للطائرات، غامزا إلى طبيعة الأزمة القائمة، لا بوصفها أزمة كتابة إبداعية، بل أزمة في الكتابة والإبداع معا!

جعفر العقيلي
عمّان

ندوة فكرية تناقش جدل

الـ «نحن والآخر»

ضمن فعاليات مهرجان جرش للثقافة والفنون هذا العام، عقدت الندوة الفكرية التي حملت عنوان « نحن والآخر: رؤية معرفية باتجاهين » في مركز الحسين الثقافي بمشاركة ستة باحثين هم: فخري صالح، د. إبراهيم أبوهشهش (الأردن)، فوزي الديلمي (العراق)، لويس ماتينيز (فرنسا)، صبحي حديدي، نبيل سليمان (سوريا)، ناقشوا على مدار يومين جملة من المحاور، هي: نحن والآخر، صورة النحن في الغرب، العلاقة مع الآخر بين المواجهة والحوار، المشرق والمغرب، والإسلام والغرب: رؤية استشراقية.

صالح: أحداث ١١ أيلول فرصة لدمغ العرب والمسلمين بالأصولية والإرهاب

في ورقته التي حملت عنوان «المصادر النظرية للإعلام الغربي في تصوير العداء العربي والإسلامي للغرب «أكد الناقد فخري صالح أن أحداث الحادي عشر من أيلول جاءت بمثابة نقطة الحسم في سياق التغطية الإخبارية لشؤون العالمين العربي والإسلامي في الإعلام الأمريكي، مشيرا إلى أن العديد من وسائل الإعلام الأمريكية استغلت هذا الحدث لدمغ العرب والمسلمين بالأصولية والإرهاب، في مسعى لتبرير الهجوم على أفغانستان.

وبيّن صالح أن الصورة التي يقدمها الإعلام الأمريكي للقارئ هي صدى الصورة النمطية التي روّجها الاستشراق من قبل، لافتا في هذا السياق إلى أن هناك من المستشرقين من يمتلك معرفة معقولة بالعالمين العربي والإسلامي، غير أن أغلبهم يكتبون وفي أذهانهم صورة مسبقة عن هذه المنطقة من العالم مثل «توماس فريدمان» الذي يتميز بانحيازه السافر لإسرائيل، ودفاعه الدائم عن كل ما ترتكبه الدولة الصهيونية من انتهاكات ومجازر.

وأكد صالح أن لدراسات «برنارد لويس» حول مجتمعات الشرق، وعالم الإسلام وعلاقة الغرب بالإسلام، أهمية خاصة كونها تقدم للمعلقين في الصحف

ووسائل الإعلام مادة نظرية ما حدث على أرض الواقع.

وفي قراءته لكتاب لويس ما الخطأ: «دراسات في تاريخ الشرق الأوسط الحديث»، قال صالح إن الكتاب يرجع أسباب غضب العالم الإسلامي على الغرب إلى عدة نقاط، أهمها أن أمريكا تزود بلدان الشرق الأوسط، (وهو يقصد الدول العربية نازعا صفة القمع عن إسرائيل) بالسلاح، بينما يعيش غالبية سكان المنطقة دون الحد الأدنى لخط الفقر، إضافة إلى أن تلك الشعوب لا تستطيع التظاهر ضد الدعم الأمريكي لإسرائيل لتمكينها من أن تصبح قوة عسكرية في الوقت الذي تهمل فيه الفلسطينيين، وغيرها من العوامل التي يسوقها الكاتب كأسباب لانتشار الأصولية الإسلامية.

وعلى خطى صديقه يسير «صموئيل هنتنغتون» الذي يرى الباحث أنه أقام حدودا جيوسياسية فاصلة بين الغرب والمسلمين، وذلك عندما قام بتحليل جذور الصراع الجديد والغضب الإسلامي ضد الغرب، وحسدهم للتقدم التكنولوجي الغربي وللقوة الغربية خصوصا الأمريكية المتصاعدة، وفي السياق نفسه يرد «فرانسيس فوكوياما» جذور الصراع إلى الأسباب نفسها والتي لا تعتمد العلمية والاستقراء الموضوعي للواقع.

الديلمي: حكومات الغرب تبث صورة مشوهة للعرب والمسلمين

وفي ورقته «نحن والآخر: إشكاليات ترجمة الأدب العربي المعاصر في إيطاليا» لفت الباحث فوزي الديلمي إلى غياب ترجمة الأدب العربي المعاصر إلى اللغة الإيطالية، مشيرا إلى أن إيطاليا ارتبطت حضاريا وثقافيا بالعالم العربي خلال فترة وجود العرب في جنوب إيطاليا، ونشأ في إيطاليا شعراء عرب كتبوا باللغة العربية، وتعتبر أعمالهم جزءا من التراث الثقافي والحضاري الإيطالي، غير أنه يؤكد أن الأدب العربي في إيطاليا لم يحظ بالاهتمام نفسه الذي حظي به الأدب الأوروبي أو أدب الولايات المتحدة، ويرى أن الحال تحسنت في الأعوام الأخيرة، خصوصا بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب، غير أن اهتمام دور النشر بقي مركزا بشكل أساسي على ترجمة الرواية وبعض النصوص المعروفة في الأدب الكلاسيكي أو الصوفي، وأعمال بعض الكتاب والمفكرين العرب المعاصرين، أما الشعر فقد بقي منسيا سواء القديم منه أو الحديث. ويرجع الباحث أسباب هذا الإهمال إلى بقاء الفكرة القديمة حول العرب وأدبهم لدى الإيطاليين، فهم ما يزالون يتصورون أن العرب يعيشون في الصحراء ويستخدمون الجِمال في تنقلاتهم، وأحيانا يستخدمون وسائط أسرع مثل بساط الريح.

وطرح الديلمي العديد من التساؤلات التي حاول من خلالها إيصال صورة واضحة للكيفية التي ينظر فيها الغربي إلى العربي، خصوصا في فئة العرب المتواجدين في المجتمعات الغربية، وأكد في هذا السياق أن الموجة العنصرية التي سادت أوروبا في الأعوام الأخيرة أدت إلى تأجيج مشاعر الخوف والحذر عند الأوروبيين من الإرهاب بشكل عام، والعرب والمسلمين بشكل خاص، وبدأت المؤسسات

والحكومات تتخذ مواقف وإجراءات احترازية. وتبث معلومات وأفكارا سلبية من شأنها أن تشوه صورة العربي والمسلم هناك، مدللا على ذلك بعبارة رئيس الحكومة الإيطالية «بيرلوسكوني» الذي قال إن الحضارة الغربية أكثر تقدما من الحضارة العربية، ثم اعتذر فيما بعد قائلا إنه لم يكن يريد إهانة المسلمين، كما كثرت الكتابات المدعومة من اللوبي الصهيوني والتي وصفت المسلمين بأنهم قوم يحملون نزعات إرهابية في الخريطة الجينية الوراثية الخاصة بهم.

حديدي: علاقة تقوم على الاستعداء وإلغاء الحوار

من جهته استعرض الناقد صبحي حديدي في ورقته التي حملت عنوان «من سقوط غرناطة إلى انهيار مركز التجارة الدولي: التاريخ الدامي للعلاقة بين الغرب والآخر»، بؤر الصدام المباشر، مؤكدا أن سقوط غرناطة في العام 1492، دشن فجر الفتوحات الإمبريالية، وأرسى في الآن ذاته تقاليد دامية للعلاقة بين الغرب والشرق،

وبحث حديدي في تاريخ العلاقة بين الغرب والآخر منذ جذورها، متوقفا عند أحداث ومواقف تكشف عن رفض «الآخر» لأي شعب من الشعوب الأخرى، موردا بعض الأمثلة من التاريخ والواقع. مثل المساجلة التي جرت في العام 1550م في اسبانيا بين «سيبوديا» الفيلسوف صاحب التأويل، والأب «لاس كاسس» حول سكان منطقة ما، لم تصلهم الأناجيل كخلاص لهم، فاعتبر الأول أنهم حيوانات يستحقون معاملة أقل من «الحصان النبيل»، فيما اعتبرهم الثاني أرواحا افتداها المسيح. وهذا مؤشر واضح على الكيفية التي يفهم الغرب فيها الآخر، ويقيم العلاقة معه بناء عليها، منذ ذلك التاريخ حتى هذه اللحظة.

وتطرق الباحث كذلك إلى الواقع العربي، خصوصا في العقد الأخير، ثم بعد أحداث الحادي عشر من أيلول، التي ألقى الغرب المسؤولية فيها على الشرق، وكأنه المذنب، مشيرا في هذا السياق إلى أنموذج «فول جونسون» الذي طالب بإعادة سياسة الانتداب على الشعوب العربية والمسلمة.

وأكد حديدي بأن العلاقة بين الغرب و«نحن» أصبحت تقوم في المراحل اللاحقة على الفوقية والإلغاء الضاري والاستعلاء ورفض إقامة الحوار، معيدا الذهن إلى حادثة سقوط غرناطة وانتصار الشرق على الغرب.

مارتينيز: سوء التفاهم ثقافي بالدرجة الأولى

وقدم الباحث «لويس مارتينيز» مداخلة مرتجلة أوضح فيها أن العلاقة بين الشرق والغرب «تعيش مرحلة من فقدان الثقة بعد 11 أيلول بسبب جملة من العوامل، تبدأ بالاكتفاء بالجانب الدبلوماسي والسياحة والأمن المتصل بالطاقة». أما بقية الصور فهي صور استشراقية كشفها إدوارد سعيد في أكثر من مناسبة.

وأضاف أن «الرغبة في التحكم في الطاقة عند الغرب صنعت رغبة مضادة في العالم العربي»، إلا أن الغرب استغل أكثر من فرصة لخلق دولة إسرائيل لتمزيق

النهضة العربية. لافتا إلى أن سوء التفاهم بين الغرب والشرق، هو سوء تفاهم ثقافي بالدرجة الأولى.

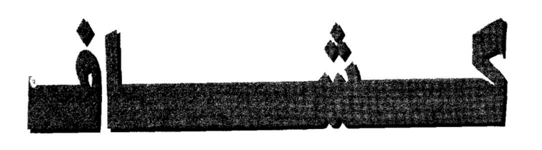
سليمان: الآخر المتوسطي روائيا.. الأنموذج الإيطالي والسويسري

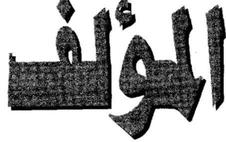
وقدم الكاتب نبيل سليمان ورقة بعنوان «نحن والآخر في الخطاب الحواري: إيطاليا أنموذجا» تحدث فيها عن «الصخب المتعلق بحوار الحضارات ومنه ما يتصل بثقافات المتوسط» دارسا في هذا السياق نصوصا روائية، منها ما يتعلق بالآخر المتوسط عبر الأنموذجين الإيطالي والسويسري، منها: رواية «قالت ضحى» لبهاء طاهر، ورواية «التوءم» لسليم مطر، ورواية «ليلة المليار» لغادة السمان، والتي تقدم بمجموعها كشف حساب مع الذات الفردية والجماعية بحضور الآخر الاستعماري في الوطن - مركز الذات - النحن، لافتا إلى أن هذه الروايات أسهمت في تبديل جغرافية مسألة النحن والآخر - الذات والعالم من مألوفها: شرق - غرب، إلى شمال - جنوب، كما تسهم هذه الروايات بتفاوت باد في الانفتاح على مرجعيات ثقافية - حضارية أخرى تتجاوز المركزية الفرنسية والانجليزية، وتتجاوز مركزية الذات، لكنها في الوقت تبرز تمجيد الذات وتفردها، مقابل هجاء الآخر.

أبوهشهش: تكريس الإسلام في الذهن الغربي على أنه سيف ونار

واختتم الناقد د. إبراهيم أبوهشهش الندوة الفكرية بتقديم ورقته التي حملت عنوان «الخطاب الاستشراقي حول الإسلام في ألمانيا من حرب الخليج الثانية إلى أحداث 11 أيلول» قال فيها: «إن نجاح الثورة الإسلامية في إيران في العام 1979 أعاد الإسلام ثانية ليصبح حقل نقاش مكثف باعتباره (خطرا) على أوروبا»، ومنذ ذلك الوقت ارتفعت صورته كعدو حاد «جدا». وقد برز في هذا النقاش الدائر حول الإسلام في الخطاب الاستشراقي الألماني المعاصر اتجاهان بارزان يختلفان في المنهج وفي الأطروحات: الأول يمثل نوعا من الاستشراق الصحفي التلفزيوني، ويقدم ممثلوه على أنهم خبراء في شؤون الشرق الأوسط، وهم يرون الإسلام على أنه قوة موحدة صلدة وخطر، وغير قابل للتعددية والديمقراطية، وغير قابل للتطور. أما الاتجاه الثاني فيمثله جيرهارد كونسلمان الذي يكتب بطريقة أقل تعميما عن الإسلام.

واستعرض د. أبوهشهش صورة الإسلام بقوله: «لا تختلف صورة الإسلام في ألمانيا بشكل عام عنها في بقية البلدان المجاورة، ولكنها مع ذلك ذات خصوصية تميزها عن بقية هذه البلدان، نظرا للعلاقة الخاصة التي ربطت ألمانيا عبر التاريخ بالعالم الإسلامي، خصوصا في نهايات القرن التاسع، إضافة إلى طبيعة الاستشراق الألماني. ولكن هذا كله لم يغير ما تكرس في الذهن الغربي عن أسطورة الإسلام باعتباره «دين السيف والنار» كأحد مكونات الصورة النمطية المعادية للإسلام الذي طردا لصليبيين من الشرق الأوسط، فلم يقع بعد ذلك في النفوس موقعا حسنا.









٢٠٠٢

• إعداد: محمد عبد الله

الكاتب	عنوان المقال	العدد	التاريخ	الصفحة
	(أ)			
ابتسام تريسي	الحجاب	381	2002/4	86
إبراهيم الجرادي	صنعاء: التاريخ مثخنا بنفسه	388	2002/11	123
إبراهيم عبدالاله المنجد	جان جاك روسو والمسرح	380	2002/3	117
إبراهيم محمود	نبيل سليمان وفتنة الشر	379	2002/2	100
أبوالعيد دودو	من دفتر الذكريات	388	2002/11	74
أحمد الشريف	مزون.. وردة الصحراء	382	2002/5	102
أحمد بكري عصلة	الدوائر والزوايا في شعر أحمد السقاف	381	2002/4	94
أحمد بكري عصلة	مفردات التكوين في شعر محمد أحمد المشاري	382	2002/5	94
أحمد صقر	صورة المرأة بين (المسرح النسائي) و(مسرح نصرة المرأة)	387	2002/10	33
أحمد عبدالكريم	شجويات	379	2002/2	57
أحمد عزيز الحسين	تقنيات السرد ودلالاتها في قصص محمد محيي الدين مينو	381	2002/4	54
أحمد عصلة	علي السبتي شاعر في الهواء الطلق	383	2002/6	87
أحمد منور	شعرية القص أو ميلاد علم السرد	381	2002/4	42
استبرق أحمد	أطياف مسائية	381	2002/4	83
أنور محمد	رواية (الكائن الظل) لإسماعيل فهد إسماعيل	389	2002/12	19
أنور محمد	عبدالفتاح قلعة جي	380	2002/3	135
أنور محمد	ليلى محمد صالح وصدمة الحرب.. صدمة الحب	381	2002/4	104

الكاتب	عنوان المقال	العدد	التاريخ	الصفحة
البيان	الكويت: حصاد الرابطة	388	2002/11	112
البيان	محاضرتان لفاطمة يوسف العلي	387	2002/10	121
الرشيد بوشعير	شرق الوادي	389	2002/12	41
السماح عبدالله	نفق ضيق للوحيد	382	2002/5	67
العربي بنجلون	عرس بغل (للطاهر وطار)	389	2002/12	81
إيهاب النجدي	النقد الذاتي	383	2002/6	44
	(ج)			
جاد الكريم الجباعي	منطق اللغة وإشكالية النقد	382	2002/5	21
جعفر العقيلي	عمان - مهرجان المسرح الأردني	379	2002/2	123
جعفر العقيلي	عمان: معرض الفن العربي الحديث	386	2002/9	115
جعفر العقيلي	عمان: ندوة آفاق الثقافة العربية	383	2002/6	117
جعفر العقيلي	عمان: نتائج مسابقة (التأليف والنشر)	381	2002/4	122
جعفر العقيلي	عمان: معرض كتاب يرسمون	382	2002/5	122
	(ح)			
حافيظ إسماعيل علوي	اللسانيات البنيوية	383	2002/6	36
حسن فتح الباب	بين عامين	388	2002/11	54
حسن يوسفي	المسرح والحرب: تمثيل ما لا يمثل	380	2002/3	112
حسين الصديق	نظرية المعرفة عند العرب المسلمين	388	2002/11	7
حليم أسمر	الأنا والآخر فلسفيا	378	2002/1	32
حمود الشايجي	ذوبان	378	2002/1	90
حميد لحمداني	اشتغال الزمن في القصة القصيرة الكويتية	381	2002/4	7
حواس محمود	العالم العربي والمجتمع المدني	378	2002/1	46
	(خ)			
خالد أمين	التمثيل بين الهوية والغيرية	389	2002/3	96
خالد أمين	مرآتي	387	2002/10	55
خالد أحمد الصالح	محمد أبومعتوق في لحظة	379	2002/2	60
خالد السعيد	الفراشات	379	2002/2	105
خالد الشايجي	الشهيد	386	2002/9	98
خالد سالم محمد	رحلتي مع الكتاب	381	2002/4	68
خالد سالم محمد	رحلتي مع الكتاب	383	2002/6	75
خالد سالم محمد	رحلتي مع الكتاب	386	2002/9	100
خالد سالم محمد	رحلتي مع الكتاب	389	2002/12	99
خالد سالم محمد	رحلتي مع الكتاب	382	2002/5	56

الكاتب	عنوان المقال	العدد	التاريخ	الصفحة
خالد سالم محمد	رحلتي مع الكتاب	387	2002/10	116
خالد سالم محمد	رحلتي مع الكتاب	388	2002/11	69
خالد عبدالعزيز السعد	البحث عن رموز التراث	388	2002/11	99
خالد عبدالعزيز السعد	النقد العربي القديم والصورة العارية والصورة المنمقة	381	2002/4	99
خالد عبداللطيف رمضان	أقلامنا.. هاجرة.. أم مهاجرة	383	2002/6	4
خالد عبداللطيف رمضان	الأدب الكويتي في نصف قرن	379	2002/2	4
خالد عبداللطيف رمضان	الثقافة وتناقض الساسة العرب	388	2002/11	4
خالد عبداللطيف رمضان	المسرح العربي: بداية أم نهاية	380	2002/3	4
خالد عبداللطيف رمضان	الواقع العربي والموقف المطلوب	382	2002/5	4
خالد عبداللطيف رمضان	كلمة البيان	384	2002/7	4
خالد عبداللطيف رمضان	ومضات مسرحية	387	2002/10	4
خليل الجيزاوي	أيام عز	388	2002/11	63
خليل الموسى	في شعرية الشعر الكويتي	379	2002/2	21
	(ر)			
رشيد بنحدو	المنهج التكاملي أو حين يتحول النقد إلى هرطقة	383	2002/6	7
رضوان زيادة	مفارقات الخطاب	378	2002/1	39
رياض العبيد	الاستشراق له وما عليه	386	2002/9	80
رياض العبيد	مسألة الشعر	381	2002/4	109
	(ز)			
زياد مغامس	حسن حميد و(جسر بنات يعقوب)	389	2002/12	61
زينب رشيد	الكويت: الحوار المقطوع بين الشرق والغرب	383	2002/6	106
زينب رشيد	الكويت: الشاعر الدكتور خليفة الوقيان في رحلة الحلم والهم	382	2002/5	107
زينب رشيد	الكويت: النص المسرحي الكويتي في ثلاثة أبحاث	380	2002/3	144
زينب رشيد	الكويت: حصاد الرابطة	381	2002/4	113
زينب رشيد	تأبين الأديب خالد سعود الزيد	378	2002/1	109
زينب رشيد	عبدالله خلف وأبعاد القضية الفلسطينية	379	2002/2	82
	(س)			
سالم عباس خدادة	النجم	381	2002/4	78
سعد الجوير	القمر الملعون	378	2002/1	88
سعد مصلوح	في طوى الأقداس	381	2002/4	76
سعيد كريمي	التلقي المسرحي في المسارح التجريبية الحديثة	380	2002/3	82
سلطان بن خالد بن حثلين	حرية الرأي في النظم الديمقراطية المعاصرة	386	2002/9	35
سمير مينا جريس	إيريش فروم: الهروب من الحرية	378	2002/1	60

الكاتب	عنوان المقال	العدد	التاريخ	الصفحة
سهام ناصر	القصة القصيرة: المصطلح (نشأته وتطوره)	384	2002/7	7
سهيل الشعار	سجن قضبانة من مطر	388	2002/11	59
سهيل عروسي	الاستشراق بين المعرفة والسياسة	386	2002/9	59
سوزان خواتمي	أحدنا كان يرتعش	382	2002/5	75
	(ش)			
شحات عبدالمجيد	السيميوطيقيا وتاريخ التواصل الاجتماعي	378	2002/1	53
شحات عبدالمجيد	حكايات غرائبية من وجهة نظر ولد (جني)	388	2002/11	92
	(ص)			
صدوق نورالدين	المغرب: المهرجان الدولي للمسرح الجامعي	380	2002/3	152
صفوان صفر	الحي اللاتيني	379	2002/2	53
	(ظ)			
ظافر يوسف	مع البروفيسور الألماني فيرنر آرنولد	379	2002/2	70
ظبية خميس	ثريا البقصمي و«في كفى عصور زرقاء»	379	2002/2	96
	(ع)			
عائدة قاسم	بين الحقائق والأكاذيب في لقب المتنبي	388	2002/11	41
عامر الدبك	محمد جمال باروت والجاحظ	379	2002/2	111
عباس يوسف الحداد	خالد سعود الزيد وقصيدة لم تنشر	388	2002/11	51
عبدالجواد الصالح	منذ ابتدا	383	2002/6	84
عبدالرحمن بن زيدان	صورة الانتفاضة في المسرح الفلسطيني	380	2002/3	121
عبدالرحمن بن زيدان	الليلة الثانية بعد الألف لسليمان الحزامي	387	2002/10	81
عبدالرحمن حلاق	الكويت: أنيس منصور في رابطة الأدباء	389	2002/12	117
عبدالرحمن مودن	ابن بطوطة وتابعه ابن جزى	387	2002/10	107
عبدالعالي بوطيب	النمذجة الروائية والتلقي	389	2002/12	7
عبدالفتاح قلعة جي	التقنيات المسرحية بين تصورات النص وآليات العرض	380	2002/3	107
عبدالفتاح محمد عثمان	قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية	389	2002/12	14
عبداللطيف الأرناؤوط	وجوه في الزحام	389	2002/12	30
عبدالله أبوهيف	الفن القصصي عند إسماعيل فهد إسماعيل	381	2002/4	28
عبدالله خلف	عبدالعزيز السريع والقصة	388	2002/11	81
عبدالله خلف	إبراهيم العريض.. النجم الذي هوى	386	2002/9	4
عبدالله خلف العساف	الصورة الفنية لحقول الجميل في الشعر الجاهلي	383	2002/6	55
عبدالمنعم الباز	تجليات الوعي الشعري في النص القصصي	388	2002/11	87
عبدالهادي صافي	إشكالية الاتباع والإبداع في شعر بدوي الجبل	383	2002/6	97

الكاتب	عنوان المقال	العدد	التاريخ	الصفحة
عبده عبود	استقبال الأدب الكويتي عالميا	379	2002/2	14
عبدو محمد	الأقدام	382	2002/5	72
عصام ترشحاني	قصيدتان	382	2002/5	63
عطية العقاد	المسرح الشرطي (ماير خولد نموذجا)	380	2002/3	46
علي أسعد وطفة	العقلية العربية في مرآة الفكر العربي	386	2002/9	8
علي الكردي	أربعة مصورين ونحات	386	2002/9	125
علي الكردي	دمشق: فرقة «أنانا» السورية	379	2002/2	120
علي الكردي	دمشق: الفضاء الشعري والفضاء التشكيلي	383	2002/6	123
علي الكردي	دمشق: الماغوط حطاب الأشجار العالية	389	2002/12	124
علي الكردي	دمشق: عمر حمدي شاعر اللون المسافر أبدا	382	2002/5	118
علي الكردي	دمشق: لا تنسوا هيروسترات	387	2002/10	125
علي الكردي	سورية: الإبداع والأنوثة: شهادات وتساؤلات	380	2002/3	155
علي الكردي	معرض الكتاب	378	2002/1	127
	(ف)			
فاروق جمال	لبنان: تكريم الأديبة ليلى العثمان	386	2002/9	107
فاضل المويل	إعداد الممثل من (ستانيسلافسكي) إلى (غروتوفسكي)	387	2002/10	7
فاضل المويل	المخرج المسرحي في الكويت والإمارات من التأسيس إلى التجريب	380	2002/3	7
فاطمة يوسف العلي	المغرب: شهادة المرأة والكتابة	386	2002/9	112
فاطمة يوسف العلي	عن الحراك الاجتماعي في فن القصة القصيرة في الكويت	381	2002/4	38
فرج بيرقدار	قصائد برقية	378	2002/1	92
فواز حجو	حوار مع الناقد محمد عزام	383	2002/6	67
فوزي بوخريص	الحوار مع الروائي أمين معلوف	382	2002/5	45
فيروزة سلمان يوسف	قصائد	383	2002/6	82
فيصل العلي	مع الكاتب المسرحي محفوظ عبدالرحمن	387	2002/10	101
فيصل خرتش	الرحلة إلى الشرق	389	2002/12	105
فيصل خرتش	فوزية شويش السالم ومزون	379	2002/2	85
	(ل)			
لحسن باكور	قراءة في (الأرجوحة) لحمد الحمد	389	2002/12	33
لوليدي يونس	المسرح والسرديات (مصطلحات سردية في التنظيرات المسرحية)	380	2002/3	71
	(م)			
ماجدة حمود	فاطمة يوسف العلي وجماليات الإبداع النسوي	379	2002/2	27
محمد أحمد طجو	النقد الرديف	383	2002/6	16
محمد الحمامصي	القاهرة: المشروع الثقافي للويس عوض	379	2002/2	115

الكاتب	عنوان المقال	العدد	التاريخ	الصفحة
محمد الحمامصي	القاهرة: التهديد الإسلامي خرافة أم حقيقة	382	2002/5	112
محمد الحمامصي	القاهرة: الفعاليات الثقافية تندد بالوحشية الإسرائيلية	383	2002/6	112
محمد الحمامصي	القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي	389	2002/12	120
محمد الحمامصي	القاهرة: ندوات تحذر من السطو الإسرائيلي على تراثنا	386	2002/9	119
محمد الحمامصي	القاهرة: معرض الكتاب	381	2002/4	116
محمد الحمامصي	مؤسسة الفكر العربي	378	2002/1	120
محمد الحمامصي	مصر: مسرح الشباب يفضح الوحشية اليهودية	380	2002/3	148
محمد العماري	الوظيفة السيميائية للممثل في العرض المسرحي	387	2002/10	68
محمد المغربي	أحبيني	381	2002/4	80
محمد حسن عبدالله	حرية الإبداع.. حرية المصادرة	382	2002/5	7
محمد صوف	المرآة	378	2002/1	105
محمد عبدالله	كشاف البيان لعام 2001	378	2002/1	130
محمد غنوم	المعرفة والسلطة لدى إدوارد سعيد	378	2002/1	7
محمد وحيد علي	قمر	378	2002/1	94
محمد يوسف	بكائية بيضاء لمريم	382	2002/5	65
محمد غسان دهان	صوفية اللقاء السوريالي	388	2002/11	24
محمد فؤاد نعناع	القصة القصيرة	384	2002/7	21
محمود عبدالوهاب	بهاء طاهر روائيا	389	2002/12	70
مصطفى أحمد النجار	لو كنا معا	383	2002/6	85
مصطفى الضبع	عصافير النيل	378	2002/1	78
مصطفى عطية جمعة	د. نجمة إدريس ومجرة الماء	379	2002/2	90
معين رومية	كل شيء كورقة النبات	388	2002/11	35
	(ن)			
نادر القنة	الشارقة: ملتقى المسرح الخليجي	388	2002/11	118
نادر القنة	ببليوجرافيا الدراما والنقد المسرحي في الكويت	380	2002/3	28
نازك ضمرة	خلق شخصيات مسرحية فاعلة	387	2002/10	76
ناصر ونوس	يوم من زماننا وحداثة التخلف	387	2002/10	91
نبيل سليمان	مي جليلي في روايتها الأولى	389	2002/12	55
نذير جعفر	علامات في الرواية الكويتية	389	2002/12	4
نذير جعفر	على قمة جبال الألب	378	2002/1	4
نزيه أبوعفش	شكوى الذئب	386	2002/9	95
نصار الصادق الحاج	يصنع شمعته الأخيرة	379	2002/2	55
نصرالدين بن غنيسة	السريالية وجهة نظر	382	2002/5	79
نضال الصالح	الحوار مع الروائي وليد إخلاصي	389	2002/12	88
نضال الصالح	الريح تهزها الأشجار	378	2002/1	68

كشاف العنوان

● إعداد: محمد عبد الله

الأعداد 378 - 389

(أ)

عنوان المقال	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
أحبيني	محمد المغربي	381	2002/4	80
أحدنا كان يرتعش	سوزان خواتمي	382	2002/5	75
أربعة مصورين ونحات	علي الكردي	386	2002/9	125
أصوات جديدة في القصة العربية		384	2002/7	174
أطياف مسائية	استبرق أحمد	381	2002/4	83
أقلامنا.. هاجرة.. أم مهاجرة	خالد عبداللطيف رمضان	383	2002/6	4
أيام عز	خليل الجيزاوي	388	2002/11	63
إبراهيم العريض.. النجم الذي هوى	عبدالله خلف	386	2002/9	4
ابن بطوطة وتابعه ابن جزى	عبدالرحمن مودن	387	2002/10	107
استقبال الأدب الكويتي عالميا	عبدة عبود	379	2002/2	14
أسماء	نيروز مالك	378	2002/1	97
اشتغال الزمن في القصة القصيرة الكويتية	حميد لحمداني	381	2002/4	7
اشكالية الاتباع والابداع في شعر بدوي الجبل	عبدالهادي صافي	383	2002/6	97
اعداد الممثل من (ستانيسلافسكي) إلى (غروتوفسكي)	فاضل المويل	387	2002/10	7
الأدب الكويتي في نصف قرن	خالد عبداللطيف رمضان	379	2002/2	4
الأقدام	عبدو محمد	382	2002/5	72
الأماكن الكويتية في معجم البلدان	يعقوب يوسف الغنيم	379	2002/2	6
الاستشراق بين المعرفة والسياسة	سهيل عروسي	386	2002/9	59
الاستشراق له وما عليه	رياض العبيد	386	2002/9	80
الاسلام السياسي ذلك الخطر الأخضر	هيثم فرحات	382	2002/5	33
الأنا والآخر فلسفيا	حليم اسمر	378	2002/1	32
البحث عن رموز التراث	خالد عبدالعزيز السعد	388	2002/11	99
البيان التأسيسي لرابطة مسرح بلا حدود		382	2002/5	126
التعليمية عند (بريشت)	وانيس باندك	387	2002/10	63
التفاتة		381	2002/4	4
التقنيات المسرحية بين تصورات النص وآليات العرض	عبدالفتاح قلعة جي	380	2002/3	107
التلقي المسرحي في المسارح التجريبية الحديثة	سعيد كريمي	380	2002/3	82
التمثيل بين الهوية والغيرية	خالد أمين	380	2002/3	96
الثقافة وتناقض الساسة العرب	خالد عبداللطيف رمضان	388	2002/11	4
الحجاب	ابتسام تريسي	381	2002/4	86

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف ـ هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام ـ هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف ـ هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف ـ هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة ـ هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة ـ هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم ـ هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال ـ هـ: ٤٣٤٥٥٩

الغلاف الأول: عبدالعال حسن / مصر

الغلاف الأخير: فتحي بن زاكور / تونس

